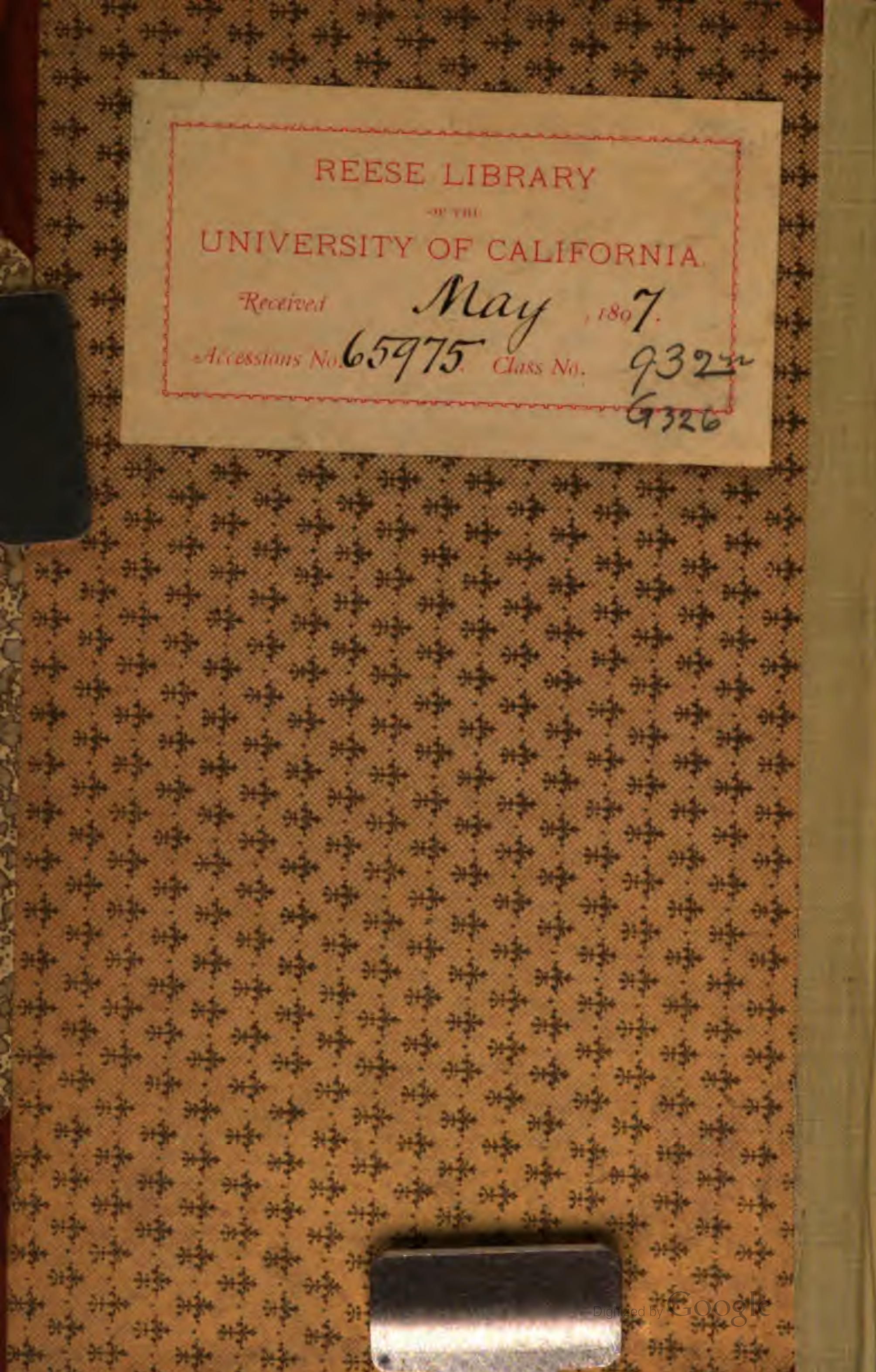
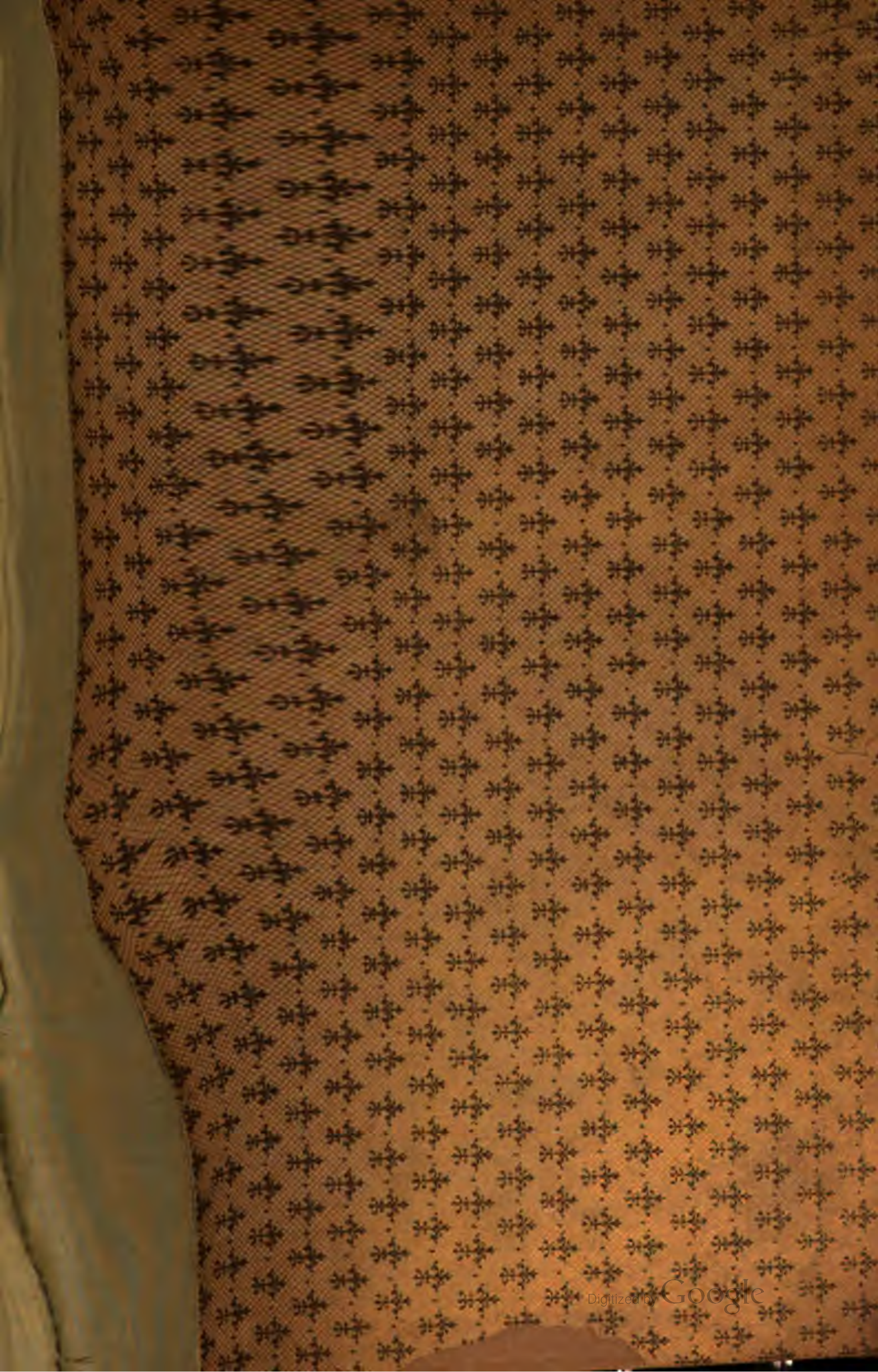



REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Received May, 1897.
Accessions No. 65975 Class No. 932
G326
Digitized by Google



Geschichte

der

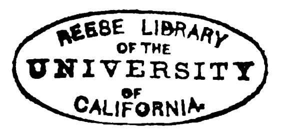
Shakespeare'schen Dramen

in

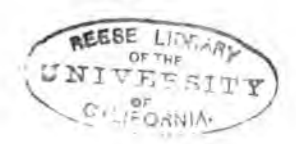
Deutschland.

Von

Rudolph Genée.



Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1870.



Vorwort.

Als ich vor etwa sechs Jahren anfing, für eine übersichtliche Geschichte der deutschen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke Material zu sammeln, hatte ich noch ziemlich dunkle Wege vor mir. Das warme Interesse für den Gegenstand trieb mich vorwärts; aber erst, als ich daran ging, den Stoff zu gruppiren, und Alles, was bis dahin in zerstreuten Papieren, Büchern und Massen von Notizen vor mir lag, zusammenhängend niederzuschreiben, traten mehr und mehr die bestimmten Linien meiner Aufgabe hervor; mit dem wachsenden Umfang meiner Arbeit steigerte sich zugleich das Bewußtsein von ihrer Bedeutung. Ja es steigerte sich so sehr, daß ich eine Zeitlang recht zaghaft weiter ging. Das einseitige Interesse an dem Stofflichen trat in den Hintergrund gegen das, was ich jetzt als den eigentlichen geistigen Gewinn solcher Arbeit erkannte. Meine Aufgabe war zunächst, die Geschichte dieser merkwürdigen Dichtungen während drittehalb Jahrhunderten zu verfolgen; aber das Endresultat einer solchen Wanderung mußte, — das fühlte ich mehr und mehr — gleichbedeutend sein mit den Lehren der Geschichte, es mußte als ein Gewinn für die Gegenwart gelten dürfen.

Ich brauche hier nicht ausdrücklich hervorzuheben, wie viel Ausgezeichnetes der deutsche Geist auf dem Felde der Shakespeare-Kritik geleistet hat. Aber ich darf hier wohl auch nicht näher erörtern, auf welche Irrwege hierin ein Theil der ästhetischen Kritik gerathen ist. Das Lückenhafte, Unzulängliche des dem Philologen und dem Historiker erreichbaren Materials gab anderseits der auf das philosophische und psychologische Gebiet hinüberschweifenden Untersuchung einen um so weitern Spielraum. Am schlimm-

sten sind immer Diejenigen verfahren, welche nur einzelne Stoffe und Gestalten aus der Fülle der Shakespeare'schen Schöpfungen herausgerissen haben, um daran ihren Scharfsinn zu erproben. Und doch ist es bei keinem Dichter so sehr geboten, ihn als ein großes einheitliches Ganzes zu erfassen, wie bei Shakespeare. Auch haben die hervorragendsten der deutschen Gelehrten ihn stets in diesem Sinne erkannt und dargestellt.

Das vorliegende Buch soll nun keineswegs unsere an Commentaren, ästhetischen und psychologischen Untersuchungen so reiche Shakespeare-Literatur vermehren. Es hat zunächst einen ausschließlich historischen Zweck, und zwar nach einer Richtung hin, welche meines Erachtens die ihr zukommende Würdigung noch nicht gefunden hat: Es soll nicht allein eine Geschichte der Uebersetzungen Shakespeare's geben, sondern in erster Linie eine Geschichte des theatralischen Shakespeare, eine zusammenhängende Darlegung der Theater-Bearbeitungen seiner Stücke und ihrer wichtigsten Aufführungen in Deutschland, während der erste Abschnitt die Beziehungen Shakespeare's und des englischen Drama's zum deutschen Theater in der Epoche seiner eigentlichen Entwickelung behandelt. Das schätzenswertheste Buch, welches bisher dies Gebiet berührt hat, A. Cohn's „Shakespeare in Germany", behandelt — seinem ausgesprochenen Zwecke nach — nur die früheste Zeit, in welcher Shakespeare nicht einmal dem Namen nach in Deutschland bekannt war und in welcher auch bis heute noch manches im Dunkel geblieben ist. Koberstein hat wiederum über die Einführung Shakespeare's in die deutsche Literatur ein reiches Material zusammengestellt; und auch die Frage der Gegenwart, Shakespeare's Stellung zur modernen deutschen Bühne, hat neuerdings manche Erörterungen veranlaßt.

Ich habe es in dem vorliegenden Werke versucht, den Gegenstand in umfassenderer Weise zu behandeln. Er scheint es mir nicht nur an sich, sondern auch in seiner Wichtigkeit für unsere Literatur und speziell für das deutsche Theater werth zu sein. Aus der Kenntniß der Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland sollen wir nicht nur einen erfolgreichen Einblick in das so vielfach noch räthselhafte Wesen dieser Dichtungen erlangen; wir müssen auch für unser eigenes Drama und für das Theater

der Gegenwart Lehren daraus ziehn können. Wenn ich selbst am Schlusse des zweiten Abschnittes diese Frage unmittelbar berühre, so habe ich doch bei diesem Thema mich darauf beschränkt, nur auf das Material hinzuweisen, das uns für die Erörterung des Gegenstandes in den historischen Thatsachen gegeben ist. Namentlich sollen auch die kritischen Analysen, welche von den so überaus zahlreichen „Bearbeitungen“ gegeben sind, zu einer gewissen Aufklärung dieser Frage beitragen, deren Wichtigkeit bereits von allen Einsichtsvollen empfunden wird.

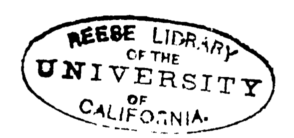
Was die bibliographische Seite des Buches betrifft, so habe ich es nicht an Mühe fehlen lassen, der Vollständigkeit möglichst nahe zu kommen; eine unbedingte Vollständigkeit wird sich bei einem solchen Stoff kaum erreichen lassen. Wohl aber darf ich annehmen, daß nichts von irgend welcher Bedeutung darin übergangen ist. Einige kleine Nachträge und Berichtigungen, zu denen ich bei schließlicher Durchsicht der Druckbogen veranlaßt war, bitte ich, am Schlusse des Anhangs nachzusehn. Im Uebrigen glaube ich, wirkliche Irrthümer durch unermüdliches Aufsuchen der Quellen, und durch sorgfältige Prüfungen vermieden zu haben. Sollte dennoch hie und da ein kleiner Irrthum stehn geblieben sein, so ist sicher nicht Flüchtigkeit der Arbeit Schuld daran, sondern die oft unüberwindliche Schwierigkeit in der Herbeischaffung des Materials. Die eigentlichen Theaterbibliotheken ergaben die schlechteste Ausbeute, und nur in der wohlgeordneten Bibliothek des Hofburgtheaters in Wien fand ich mehrere ältere und mir nützliche Manuscripte. Sowohl den Theater-Intendanzen, welche mir durch die erbetenen Mittheilungen bereitwilligst entgegen kamen, wie auch denjenigen Personen, welche meine Sammlung älterer gedruckter Bearbeitungen durch Mittheilung von Büchern ergänzten, muß ich meinen besondern Dank aussprechen; nicht minder den Verwaltungen der öffentlichen Bibliotheken in Dresden, Berlin, Wien, München, Weimar, Gotha 2c., von denen besonders die erstern gegenüber meinem ausdauernden Verlangen die größte Liberalität bewiesen.

Das reiche Material, welches ich zusammengebracht habe, wäre hinreichend genug gewesen, mein Werk auf mehrere Bände anwachsen zu lassen. Daß ich mich in dieser Beziehung auf ein gewisses Maaß beschränkt habe,

wird hoffentlich dem Buche selbst zum Vortheil gereichen; da ich mich hierbei bestrebte, durch möglichste Concentrirung des Stoffes eine um so größere Uebersichtlichkeit und klarere Anschauung des Gegenstandes zu gewinnen. Wenn ich diese meine Absicht erreicht habe, und wenn es mir gelungen ist, das eigentliche Ziel der Arbeit deutlich hervortreten zu lassen, so wird man vielleicht mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten des Unternehmens auch die Schwächen des Buches nachsichtig beurtheilen.

Dresden, im Januar 1870.

Rudolph Genée.



Inhalt.

Erste Abtheilung.

Zweite Abtheilung.

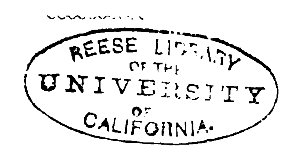
Dritte Abtheilung.

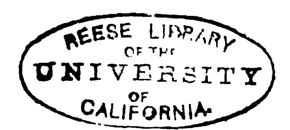
Erste Abtheilung.

Das deutsche Theater

unter den Einflüssen Shakespeare's

und des englischen Drama's.





Auf den Gebieten der exakten Wissenschaften und der Industrie sind es gerade die Wechselbeziehungen der gebildeten Völker, die in hohem Maße förderlich sind dem Wohle der Menschheit, indem hier die Schranken bestimmter Nationalität zu existiren aufhören, oder wenigstens keine hemmende Macht ausüben. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Poesie. Wenn auch eben jene Geistesheroen, welche der Erhebung des Gemüthes und der Bildung des Herzens ihre Thätigkeit weihen, vor Allen berufen sein sollten, in eine höhere Region sich emporzuschwingen und nur zum Menschen zu reden, so ist doch gerade ihnen dasjenige Mittel, durch welches der Dichter einzig wirken kann — die Sprache — auch zugleich eine gewisse Schranke. Denn wenn wir es als richtig gelten lassen, daß die Sprache vom Wesen der menschlichen Seele unzertrennlich ist, wenn ihre so mannigfache Formbildung aus dem besondern Wesen der Völker hervorgegangen ist, so würde die volle, erschöpfende Wirkung des Dichterworts nur da denkbar sein, wo der Dichter in seiner Sprache zu seinem Volke redet.

Wenn nun ein Dichter, der einem andern Volke als dem unsern angehört, nachdem mehr als drittehalb Jahrhunderte seit dieses Dichters Tode dahingegangen sind, noch heute in unserer Nation so lebendig, so stets aufs neue anregend fortwirkt, und die Zahl seiner Bewunderer wie der Forscher, die seinen Schöpfungen sich zuwenden, stets progressiv vermehrt, wie es bei Shakespeare der Fall ist, so rechtfertigt das Außerordentliche

einer solchen Erscheinung es hinlänglich, wenn wir die Schöpfungen dieses Geistes einmal ganz abgesehn von jeder ästhetischen Kritik, ganz abgesehn von dem reinen dichterischen Werthe, ausschließlich in seinen Beziehungen zu uns, speziell zu unserer dramatischen Literatur und zur Geschichte unsers Theaters, betrachten.

Die Erscheinung der fortdauernden Wirkungen dieses Dichters ist um so merkwürdiger, als gerade die dramatische Dichtung mehr als jede andere Gattung der Poesie von gewissen Einschränkungen durch Zeit und Nationalität abhängig ist, und deshalb immer die sichtbarste und zuverlässigste Signatur für den Culturstand einer bestimmten Zeit und eines Volkes abgibt. Und gerade in dieser Erwägung müßten wir des großen Unterschieds uns bewußt werden, der darin liegt: ob wir in Shakespeare den für alle Zeiten gleich berechtigten und bewunderswürdigen Dichter oder speziell den für alle Zeiten mustergiltigen Dramatiker erkennen wollen. Noch hat sich keine von irgend einer Nation erreichte Höhe der Bildung als ausreichend erweisen können, um einen sichern Ueberblick über Jahrhunderte zu gewähren, über Das, was für alle Zeiten vor den Wandelungen unserer Einsicht gesichert sei. Dem Menschen ist die Fähigkeit versagt, sich als selbständiges Glied von der Kette abzulösen, die ihn mit der Vergangenheit und mit der Zukunft verbindet. Das Schauspiel ganz besonders ist die Kunstgattung, welche unvergleichlich mehr als jede andere unmittelbar von der lebendigen Gegenwart Form und Inhalt erhält. Es ist daher ganz natürlich, daß gerade auf diesem Gebiete der Wechsel der Meinungen über das Wahre und Falsche, das Erhabene oder Verwerfliche so häufig und so schnell erfolgt, daß oft noch bei einer und derselben Generation die wechselnden und widerstrebenden Anschauungen sich berühren.

Auch Shakespeare war nicht unabhängig von den Schranken der Zeit und Nationalität; er war ein Kind seiner Zeit, ein Dichter seiner Nation. Er ignorirte nicht, in kommende Jahrhunderte hinüberschauend, die Gegenwart; er schrieb schon für seine Zeit und hat deshalb auch seine Zeit schon befriedigt. In England durch die puritanische Revolution zurückgedrängt und fast in Vergessenheit gebracht, und in der Zeit der Herrschaft des französischen Klassicismus nur in verstümmelter Form wieder renovirt,

wurde er in derselben Periode bei uns erst bekannt, um damit auch zugleich in die bedeutendste Epoche der Entwickelung unserer dramatischen Dichtung und unsers Theaters mit einzugreifen.

Es sind jetzt beinah hundert Jahre, seit in Deutschland — da Shakespeare erst seit kurzem bei uns eingeführt war — Herder mit tiefer Wehmuth es beklagte, daß auch Shakespeare veralten werde; und Herder pries sich glücklich, daß er noch in dem Ablaufe der Zeit lebe, da man diesen Geist verstand! — Die Geschichte hat einen umgekehrten Verlauf genommen. Shakespeare gilt uns seit lange schon nicht allein als ein bewundernswürdiges dichterisches Genie, nicht allein als der vollendetste Kenner des Menschen und der Welt, er ist ebensowohl durch seine sittliche Größe wie durch den bestrickenden Zauber seiner Poesie der deutschen Nation recht ins Herz gewachsen. Man wird kaum behaupten können, daß Shakespeare jetzt tiefer erkannt wird, als es durch Lessing und durch Herder geschah, in jener glücklichen Zeit, da man mit Shakespeare noch nicht experimentirte; aber seine Größe ist zu unvergleichlich allgemeinerm Bewußtsein gekommen. Uns wird es jetzt kaum mehr denkbar sein, daß solch ein Dichter veralten könne, ein Dichter, der seit einem Jahrhundert mit uns gewachsen ist. Es kann wieder eine Zeit kommen, in der man Unschönheit der Mode und Flitterwesen künstlicher und zerbrechlicher Formen höher schätzt, als das, was vor Allem dieser Dichter uns verkündet: Wahrheit, Freiheit, Natur. Wenn aber eine solche Zeit wiederkommen sollte, so wird sie — und das ist noch viel sicherer — auch wieder vorübergehn. Für solche Zuversicht ist es freilich nicht ausreichend, sich auf die siegreiche dichterische Größe zu verlassen, oder einseitig mit dem Hinweis auf den Geschmack dieser oder jener Zeitepoche sich abzufinden. Wir haben vielmehr nach den Ursachen der so wechselvollen Schicksale dieser Dramen zu forschen, die besondern Umstände kennen zu lernen, welche dafür mitwirkend waren: Worin lag es, daß das so frühzeitige und so starke Eingreifen des englischen Dramas in unser Theaterwesen Anfangs des 17. Jahrhunderts uns zunächst gar keine Früchte brachte? Daß selbst Shakespeare's Stücke, längst bei uns durch Aufführungen der englischen Comödianten bekannt, dennoch so ohne allen Einfluß für die Weiterbildung unsers

Theaters blieben, daß länger als ein Jahrhundert nicht einmal der Name des Dichters genannt wird? Welche Bedingungen traten ein, welche Uebergänge mußten stattfinden, um die neue Periode im 18. Jahrhundert herbeizuführen, in welcher Shakespeare erst bei uns erstand? Wo lagen die Ursachen seiner Verkennung, seiner Entstellungen und wo die Triebkraft für sein Werden, sein stetes Grünen und Blüh'n?

Diese Fragen sollen uns durch die Geschichte dieser Dichtungen beantwortet werden. Wir haben dafür nicht allein die Schicksale der Dramen selbst zu verfolgen und klar darzulegen, sie aus dem complicirten Gewebe der sie vielfach überdeckenden Stoffe abzulösen; wir müssen dabei selbstverständlich — um das Einzelne ganz zu würdigen — auch überall den Zusammenhang mit dem Ganzen im Auge behalten. Und dies soll vor Allem in dem Sinne geschehn, daß wir daraus auch für die Gegenwart einen klarern, freiern Blick gewinnen.

1. Die Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Die „Englischen Comödianten" in Deutschland.

Wenn wir den Blick auf die kunstlosen Anfänge unsers Theaters zurücklenken, auf die Zeit, da bereits die Fastnachtsspiele sich von den geistlichen Spielen, den Mirakeln und Mysterien abgelöst hatten und ihren eigenen Weg zum Volksschauspiel nahmen, so muß uns das Eine besonders sehr auffallend sein, daß dieser Anlauf bei uns früher stattfand, als in England, und daß wir dennoch so lange Zeit und so weit hinter der so schnellen und glänzenden Entwickelung des englischen Theaters, wie sie dort in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich gestaltete, zurückgeblieben sind. Als bei uns der liebenswürdige Hans Sachs bereits auf der Höhe seiner enormen Thätigkeit war und die Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts zu inhaltreicheren dramatischen Dichtungen entwickelt hatte, standen in England die Interludes des J. Heywood noch auf dem Standpunkte der Vorgänger unsers deutschen Volksdichters, der Rosenplüt und Folz. Eine Erklärung sowohl für unsern so lebendigen Aufschwung, wie auch für den mangelnden Fortschritt nach diesen vielversprechenden Anfängen, können wir nur zum Theil in dem Boden der Reformation erkennen.

Die Reformation mußte natürlich auch für die Poesie neue Interessen, weitere Gesichtskreise schaffen, als die Trivialitäten der Fastnachtspossen oder die Tabulatur der Meistersänger kannten. Indem das Individuum zur Selbständigkeit gelangte, war es natürlich, daß die Dichtung einen menschlichern Inhalt, einen Inhalt voll mehr persönlicher Empfindungen erhielt: kurz einen dramatischern Inhalt. Hans Sachs, der eifrigste Anhänger der reformatorischen Bewegung, hatte alle diese Vortheile unbewußt empfunden und folgte den starken Impulsen der Zeit. Aber so in unmittelbarster Nähe der Ereignisse stehend, wie konnte er sie anders, als von einem gewissen Parteistandpunkte betrachten? Ohne irgend welchen Vorgänger im Drama, hervorgegangen aus den Meistersingschulen, wie sollte der treffliche Mann in seiner Schusterwerkstatt zu einem Begriffe davon gelangen, was erhabene Interessen der Menschheit, was große Kämpfe der Leidenschaften für die Tragödie werden mußten! So erhob er sich bei der Behandlung historischer Stoffe nicht über den Ton der Chronikenschreiber, in den biblischen und modern bürgerlichen Stoffen war er vorzugsweise Moralist, voll reiner Gesinnung und gesundester Anschauung. Aber bei alledem, trotz aller Beschränktheit in der dramatischen Form wie in der gedanklichen Ausbeutung der Stoffe, war schon die Mannigfaltigkeit derselben ein ganz gewaltiger Fortschritt. Die Geschichte, die Sage, das kleinbürgerliche Leben, alle diese Gebiete beschreitet er frisch und ohne Zagen, und aus allen diesen Gebieten finden wir in seinen mehr als zweihundert dramatischen Dichtungen die Stoffe in gleichartiger Weise behandelt und auch von den alten Klassikern, von Sophocles, Euripides, Aristophanes und Plautus, wußte er, was ihm brauchbar schien, zu verwerthen, und die Stoffe den großen Volkskreisen in verständlicher Derbheit nahe zu bringen. Und in dieser Mannigfaltigkeit, welche Hans Sachs dem beginnenden Drama verlieh, in der Naivetät und Herzlichkeit, mit welcher er bei allen Stoffen einen Gemüthston des großen Volkes anzuschlagen wußte, liegt unsers Hans Sachs unbestreitbares Verdienst und seine Bedeutung. Daß eine so frische und ursprüngliche Natur, bei so enormer Productionskraft, dennoch fast auf sich selbst beschränkt blieb, daß sich Keiner nach ihm fand, der Einsicht und Fähigkeit genug hatte, das Begonnene weiterzuführen und

dem in der Kindheit liegenden Drama die ihm nöthige Weiterbildung zu geben, hat uns für lange Zeit von jedem nennenswerthen Fortschritt zurückgehalten. Hans Sachs, der wohl auf der richtigen Fährte war, vermochte selbst nicht, in den eigenen dramatischen Dichtungen zu einer Erweiterung der von ihm geschaffenen Formen zu gelangen. Sein großer Eifer für das Dramatische begann ziemlich spät, erst im letzten Drittel seiner langen Productionszeit. Dazu kam, daß die äußerliche Einrichtung des bereits i. J. 1550 von der Meistersingerzunft erbauten Theatergebäudes, so weit wir auch damit andern Nationen voraus waren, doch der dramatischen Form gewisse Schranken setzte. Denn es war ungedeckt und ohne Vorhang. Daher sehn wir in den Stücken des Hans Sachs jeden Akt damit schließen, daß alle Personen abgehn mußten, damit dann der nächste Akt mit neuen Auftritten beginnen konnte. War nun auch die Lust des Volkes an dramatischer Darstellung in hohem Grade angeregt, so blieben die Nachfolger des Hans Sachs, welche wohl den Willen hatten, auf dem volksthümlichen Boden weiterzubauen, doch an Kraft und herzlicher Einfalt hinter dem Meister zurück, während sie nicht die so beschränkte dramatische Form irgendwie zu verbessern vermochten. Mehr noch, als der Verlauf der Reformation, in welchem die anfängliche, so lebendig wirkende Begeisterung mehr und mehr sich verflüchtigen mußte, hatte dazu noch der Umstand beigetragen, daß die „Gelehrten" noch mit vornehmer Geringschätzung auf das Theater blickten. Sie hatten zwar früher schon das Zugeständniß gemacht, die lateinischen Schulkomödien in unsere Sprache zu übersetzen, aber weitere Rücksicht auf das volksthümliche Element zu nehmen, ließen sie sich nicht herab. So kam es denn, daß bis beinah zum Schlusse des Jahrhunderts beide Theile nebeneinander fortbestanden, ohne daß irgendwie der eine Theil vom andern profitirt hätte. Neben den Fastnachtsspielen sind es fast ausschließlich biblische, und zwar alttestamentarische Stoffe, welche die dramatische Literatur dieses Zeitraums ausmachen.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts sehn wir fast gleichzeitig zwei dramatische Dichter bei uns auftauchen, — Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und den Nürnberger Jacob Ayrer — die eine neue Periode kennzeichnen, und deren Werke für unsere Geschichte des Drama's von um

so größerer Bedeutung sind, als sie mit der großen Epoche des englischen Theaters zusammentreffen, und außerdem noch mit einer aus jener Epoche zu uns hinübergeleiteten bedeutsamen Erscheinung in Verbindung stehn, nämlich mit dem Auftreten der „Englischen Comödianten" in Deutschland.

Wie sehr England in dieser Zeit, auch noch vor der Blüthe Shakespeare's, mit seinem Theater allen Nationen, besonders aber uns Deutschen vorausgeeilt war, wird schon durch diese Wanderungen der Englischen Comödianten genugsam gezeigt. Denn man wußte in England sowohl durch Engländer, die vom Continent zurückgekehrt waren, wie auch durch die Berichte Fremder, die in London die theatralischen Aufführungen bewunderten, sehr wohl, wie weit man darin anderweit noch zurück sei. Und während bei uns das Theater nur in dürftigster Weise fortexistirte und alle Bestrebungen auf diesem Gebiete sich gleichsam im Kreis herum drehten, ließen wir uns um so williger die von Außen kommende Hilfe gefallen; wir nahmen diese Unterstützung nicht allein aus der englischen Literatur, sondern auch von den persönlichen Interpreten ihrer Stücke, von ihren Schauspielern.

Englische Springer und „englische Musikanten" finden wir bei uns schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts erwähnt. Als der Earl of Leicester im Jahre 1585 nach den Niederlanden ging, befand sich in seinem Gefolge ein gewisser Will, welcher als Lord Leicester's »jesting player« bezeichnet wird. Von jener Zeit ab scheinen die Niederlande der vermittelnde Boden gewesen zu sein für die Einführung der englischen Schauspieler nach Deutschland.

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, welcher 1589 die Regierung angetreten hatte, war einer der ersten unter den deutschen Fürsten, welche „englische Comödianten" an ihren Höfen unterhielten. Ob aber der fürstliche Dichter zu seinen dramatischen Dichtungen vor d. J. 1593 durch die persönliche Anwesenheit wirklicher Schauspieler aus England angeregt war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Wenigstens finden wir erst aus dem Jahre 1605 eine bestimmte Angabe, daß der Herzog eine eigene Truppe hielt. Aber sowohl englische Stücke wie auch die englischen Schauspieler waren ihm jedenfalls schon früher bekannt und der Charakter

des englischen Clown ist in des Herzogs Stücken als Vorbild seiner Possenreißer — Johan Clant, Johan Bouschet oder Bouset — nicht zu verkennen; gewöhnlich tritt er im Charakter eines närrischen Dieners auf, der auch häufig die ernsten Gespräche der andern, handelnden Personen mit seinem Geschwätz unterbricht oder seine Randglossen dazu macht. Durchgängig spricht der Narr im niedrigsten Plattdeutsch, was sich wohl aus seiner anfänglichen Uebermittelung aus Holland erklären läßt. Außerdem aber sollte dies Plattdeutsch auch die fremde Herkunft des Narren anzeigen, wie einmal der Johan Bouset (in der „Ehebrecherin") sogar ausdrücklich bemerkt: er sei ein „Englisch Mann" und verstehe die deutsche Sprache nicht. Die Stoffe, welche Herzog Heinrich Julius*) behandelte, ersieht man aus den Titeln seiner Stücke. Es sind dies aus dem Jahre 1593: 1) Von der Susanna. 2) Dasselbe in einer gekürzten Form. 3) Von einem Buler und Bulerin. 4) Von einem Weibe. 5) Von einem Wirthe. Aus dem Jahre 1594: 6) Von einem ungeratenen Sohn. 7) Von einer Ehebrecherin. 8) Von einem Wirthe oder Gastgeber. 9) Von einem Edelmann, welcher einem Abt drei Fragen aufgegeben. 10) Von Vincentio Ladislao. Alle diese Stücke sind bereits in den genannten Jahren im Druck erschienen, und ein 11) Von einem „Fleischhawer", das bisher nur im Manuscript existirte, scheint zu den frühern Producten des Verfassers zu gehören. — Hinsichtlich des äußern Gewandes dieser Stücke ist vor Allem bemerkenswerth, daß — während bisher bei den dramatischen Dichtungen fast durchweg die Form der gereimten Verse herrschend war — diese sämmtlich in Prosa geschrieben

*) Heinrich Julius, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg war 1564 zu Wolfenbüttel geboren, übernahm die Regierung 1589 und starb zu Prag i. J. 1613. Er war ein vielseitig gebildeter Fürst; von poetischen Productionen sind jedoch nur seine dramatischen Werke bekannt, deren höchst werthvolle Gesammtausgabe wir der Wirksamkeit des „Literarischen Vereins" in Stuttgart und speziell den Bemühungen des Secretairs der Gesellschaft Dr. Wilh. Ludw. Holland verdanken, der zu den vereinzelten alten Drucken auch noch den Abdruck eines bis dahin nur im Manuscript auffindbar gewesenen Stückes fügte. Der Band erschien 1855 unter dem Titel: „Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig". Die Bezeichnung »Hibaldeha«, welche die Stücke statt des Autornamens tragen, bedeutet: Henricus Julius Brunsvicensis Ac Luneburgensis Dux Episcopatis HAlberstadensis. Bei mehreren Stücken ist die Zusammenstellung und Wahl der Buchstaben abweichend.



sind. Daß zwei davon (das 7. und 10.) wenige Jahre darauf von andern Verfassern versifizirt herausgegeben wurden, zeigt erstens, wie ungebräuchlich die Prosa war, und außerdem, daß die Stücke des Herzogs Beifall und Theilnahme auch beim größern Publikum gefunden hatten. Von den darin behandelten Stoffen ist die Geschichte der Susanna schon vordem mehrfach dramatisirt worden. In fast allen andern Stücken läßt sich die Quelle in den bereits überall verbreiteten italienischen Novellen erkennen.

Dies ist auch bei demjenigen Stücke der Fall, dessen Fabel auch einen Theil der Handlung von Shakespeare's „Lustigen Weibern von Windsor" bildet. Es ist dies bei unserm deutschen Verfasser das Stück von der „Ehebrecherin", worin ein lasterhaftes Weib ihren Mann betrügt, und ihren Liebhaber jedesmal ihrem Manne, sobald dieser sie überraschen will, durch eine neue List zu verbergen weiß, was er dann stets durch den Liebhaber selbst erfährt. Diese Geschichte spielt in der italienischen Novellen-Literatur, unter mancherlei Modificationen, eine große Rolle, und ist auch, wieder in etwas veränderter Gestalt, in das „Rastbüchlein" von M. Lindener übergegangen.*) Mit dieser deutschen Version stimmt das Herzogliche Stück Zug für Zug überein; doch hat er das Personal noch durch des betrogenen Mannes „Nachbar" sowie durch seinen närrischen Diener, den eigentlichen Hanswurst des Stückes vervollständigt, und außerdem der ganzen Sache ein tragisches Ende gegeben. Da es gewiß sehr interessant ist, zu sehn, wie verschieden der ursprüngliche Stoff von Shakespeare und

*) John Dunlop in seiner „Geschichte der Prosadichtungen" ꝛc. (Deutsche vermehrte und vielfach berichtigte Ausgabe von F. Liebrecht) führt die Geschichte auf Giovanni Fiorentini's »Pecorone« zurück (geschrieben 1378, gedruckt erst 1558), vermuthet aber, daß sie morgenländischen Ursprungs sei. Im »Pecorone« ist es ein Student aus Bologna, der seinen Lehrer bittet, ihm in der Kunst zu lieben Unterricht zu ertheilen. Als der Student ein Liebesverhältniß mit einer schönen Frau erreicht hat und seinem Lehrer die Erfolge bei ihr berichtet, erfährt Letzterer, daß es seine eigene Frau sei; er will sie überraschen, der Student aber wird von ihr unter einem Haufen Wäsche verborgen und erzählt andern Tags dem Betrogenen selbst, wie er der Wuth des Mannes entkommen sei. Shakespeare lernte die Geschichte vermuthlich aus einer Sammlung kennen, die unter dem Titel erschien: »The fortunate, deceived and unfortunate Lovers«. — „Das Rastbüchlein" von Michael Lindener, eine Sammlung lustiger Geschichten, erschien 1558. — K. Gödeke machte den Herausgeber der Schauspiele des Herzogs von Braunschweig auf diese Quelle aufmerksam.

noch einige Jahre früher von dem deutschen Dramatiker behandelt wurde, der übrigens mit dem großen Briten das nämliche Geburtsahr hat, so möge hier eine gedrängte Skizze des deutschen Stückes folgen.

Die Tragedia „von einer Ehebrecherin, wie die iren Mann drey mahl betreucht, aber zuletzt ein schrecklich Ende genommen habe" ist in sechs Akte getheilt. Der erste Akt ist sehr kurz und einfach: Gallichoräa, der Kaufmann, beginnt mit einem Selbstgespräch, worin er sehr kummervoll sein Mißtrauen zu erkennen gibt, das ihm das Benehmen seines Weibes errege. Er beschließt, sie einmal auf die Probe zu stellen, durch Jemand, der ihn selbst und sein Weib nicht kenne. Es folgt dann ein Zwiegespräch mit seinem närrschen Diener, Johan Bouset, dem er seinen Kummer und sein Vorhaben mittheilt und ihm Schweigen anbefiehlt. Der Diener schließt den Akt mit einer kurzen launigen Betrachtung. — Im zweiten Akt erscheint Pamphilus, ein armer Student, der überlegt, wie er wohl aus seiner kläglichen Lage sich befreien könne. Gallichoräus, der mit ihm zusammentrifft, erkennt in ihm den rechten Mann, der ihm bei seinem Unternehmen hülfreich sein könne. Er theilt ihm mit, in jenem Hause sei ein „außbündig schön Weib"; dieselbe sei gar freundlich und „mag gern mit jungen Gesellen reden." Er möge sich nur bei ihr einführen; sie würde ihm sicher viel Liebe erweisen und ihm auch Geld und Kleider geben. Gallichoräa selber gibt ihm Geld, damit er sich zuvor besser könne kleiden lassen, geht dann zu seiner Frau, Namens Scortum, sagt ihr, er müsse die Nacht durch reisen, und nimmt von ihr Abschied. Scortum, welche allein bleibt, gibt gleich ihren Charakter in einem Monolog zu erkennen, indem sie meint, falls er etwa ihre Treue prüfen und sie überraschen wolle, so würde sie irgend welche List ersinnen, ihn dennoch zu betrügen. In der nächsten Scene kommt dann auch Pamphilus, sehr vergnügt mit neuen Kleidern, spielet vor dem Hause „auf dem Pandor", um sich der Frau bemerklich zu machen. Diese kommt heraus und nach kurzem Zwiegespräch führt sie ihn mit sich ins Haus. Gallichoräa und sein Diener kommen nun zurück und fordern vor dem Haue Einlaß. Nach langem Nöthigen werden sie eingelasseu, worauf Pamphilus zum Fenster hinaus springt. Er ist froh, so davon gekommen zu sein, nimmt sich aber vor,

seinem Versprechen nach den nächsten Abend wieder zu kommen. — Im dritten Akt kommt der Nachbar Adrian und wundert sich, daß Gallichoräa so spät nach Hause gekommen sei und solchen Lärm gemacht habe. Gallichoräa gibt ausweichende Antworten, während der Narr seine Späße dazu macht. In der nächsten Scene erfährt der Mann durch Pamphilus, daß dieser wirklich bei seiner Frau war, daß diese ihn, als er kam, „auff dem Laden für dem Fenster, da die Kauffwahren inne stunden" verborgen hatte, von wo er dann hinaussprang. Doch werde er diesen Abend wieder kommen. Der Mann nimmt aufs Neue Abschied von seiner Frau und der Student wird von dieser wieder eingelassen. — Im vierten Akte wiederholt sich nun die Rückkehr des Mannes; dieser durchsucht das Haus, findet aber niemand. Als er wieder draußen vor dem Hause steht, fragt ihn die Frau:

„Jesus lieber Man, was machet jhr hie? Ich gleube vorwar, jhr meinet, ich habe einen Bulen im Hause.

Gallichoräa.

Das magstu wol gleuben, das ich der meinung gentzlich bin.

Scortum (die Frau).

Ja lieber Man, Trawet jhr mir nicht mehr, Wenn ich sonst nicht wolte ehrlich sein, so wolte ich euch das wol so bundt vor die Augen machen, das jhrs nicht merken solltet, wenn jhr schon bei mir im Hause weret.

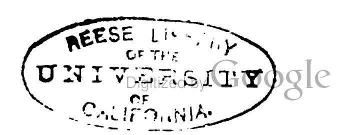
Gallichoräa.

Wie woltestu das machen?

Scortum.

Das wollte ich so machen, (Helt ihm mit dem Mantel die Augen zu, und spricht:) Hertzchen sehet jhr das wol? (Pamphilus springt inmittelst zur Thür hinaus und leufft davon)" ꝛc.

Den fünften Akt eröffnet wieder eine Scene mit dem Nachbar. Dann berichtet Pamphilus dem Manne nochmals, wie er verborgen gewesen und entkommen sei; er werde auch diesen Abend wieder zu ihr gehn. Gallichoräa „krawet sich hinter den Ohren", und besteht darauf, das schändliche Weib dennoch zu entlarven. Unter dem Vorgeben, er habe eine Botschaft von seinem Bruder bekommen, theilt er seiner Frau mit, er müsse



wieder fort, und geht. Pamphilus kommt wieder und will noch einmal den Besuch wagen.

Im sechsten Akte erscheint nun der Mann und sein Diener mit Fackeln vor dem Hause und begehren Einlaß. Er fordert von der Frau, sie möge ihm jetzt den Bulen herausgeben, oder er werde ihr „das Haus oben dem Kopfe anstecken". Scortum betheuert ihre Unschuld, bittet aber, ehe er das Haus in Brand stecke, möge er ihr helfen, das Faß mit Leinenzeug heraus zu tragen, damit sie doch etwas anzuziehn hätten. Der Mann geht darauf ein, hilft ihr das Faß mit Wäsche heraustragen, geht dann ins Haus, den Verborgenen zu suchen, welcher unterdeß aus dem Faß mit Wäsche entspringt.

So weit ist der Dramatiker ganz der deutschen Erzählung gefolgt; nun aber knüpft er selbständig die tragische Lösung daran. Der unglückliche Mann, da er aufs neue den Betrug erfährt, wird „melancholisch", und nach einigem Jammer über sein klägliches Loos, beginnt er allerlei närrische Sprünge und Possen zu machen; Johan gibt ihm Hahnenfedern und ruft ihm zu: „Gallichoräa ist auf deutsch ein Hanrey!" Da nun bei dem Manne der völlige Wahnsinn ausbricht, wird er von dem Diener und dem Nachbar in einen Kasten gesperrt und ins Haus getragen. Aber auch die Sünderin erhält nun ihre Strafe. Da sie sieht, was sie angerichtet hat, befällt sie die Reue; sie rauft sich die Haare und jammert, daß sie „nun ewig in betrübniß und traurigkeit in der Hellen sitzen muß". Während sie noch spricht, „kommt ein Teufel und gehet heimblich um sie umb". Als sie weiter lamentirt und wünscht, daß sie doch Jemand „von der großen Pein und Qual erretten und die Schmertzen verkürtzen möchte", wirft der Teufel („Satyrus") ihr einen Strick vor die Füße. Sie nimmt den Strick um den Hals und da sie nicht weiß, woran sie den Strick befestigen solle, um sich zu „wurgen", ruft sie die Teufel herbei, daß sie ihr zu Hülfe kommen mögen: „Dann denselben habe ich gedient, Ach das sie doch kemen und geben mir meinen Lohn. (Als sie diese Wort gesprochen, springen die Teuffel zu und ziehen ihr den Strick zu und sie felt zu Bodem, unnd die ander Teuffel kommen inmittelst auch darzu und jauchtzen)." Der Teufel „Satyrus" spricht zu ihr, daß sie, obwohl sie ihrem Mann zu klug war, doch auf die Länge dem Teufel nicht

entgehen konnte und fährt dann fort: „es sol nicht lange wehren, Ich wil baldt mehr holen, Dann ich weiß noch viel, die auff solche Hendel ihre Menner betriegen und ihre Hurerey zu bementeln ausgelernt haben, Ich sehe dich gar wol, Ich wil dich aber nicht nennen, Aber warte nur, Ehe dan du dichs einmal versiehest, wil ich dich auch bey den Fittichen haben." Nach dieser gegen die weibliche Zuhörerschaft ausgesprochenen verständlichen Warnung tragen die Teufel mit „Brüllen" die Todte hinweg, wonach auch noch ein Epilog ausdrücklich auf die Moral hinweist mit dem Bemerken: man möge „umb des erschrecklichen Endes willen" solche Sünden vermeiden.

Diese moralische Tendenz des Stückes ist, wie schon erwähnt, das ausschließliche Eigenthum unseres deutschen Dramatikers, dem die bloße frivole Belustigung, wie sie in den italienischen Novellen herrscht, für die dramatische Behandlung unmöglich schien. Aber welch ein himmelweiter Abstand gegen die Art, wie fast gleichzeitig der englische Dichter den Spaß ausnutzte! Wenn auch die „Lustigen Weiber" nicht gerade seinen Meisterwerken unter den Lustspielen beizuzählen sind; aber ganz abgesehn von den Details, — wie hat er schon allein durch die Umkehrung der ganzen Pointe der Erzählung, wie er den lächerlichen Liebhaber züchtigt und gleichzeitig dem Ehemann für seine unbegründete Eifersucht eine Lection ertheilt, die ganze Physiognomie der Sache geändert! Wie dürftig erscheint bei der „Ehebrecherin" die, mit Rücksicht auf den unschuldig hingeopferten Mann, überdies sehr peinliche Moral gegenüber der sittlichen Anschauung des britischen Dichters, der durchaus den spaßhaften Charakter des Novellenstoffes beibehält und, indem er ein complicirtes, farbenreiches Gemälde daraus schafft, auch zugleich hinsichtlich der Moral auf einer ungleich höhern Stufe steht.

Ich habe diese Vergleichung, abgesehn von dem Interesse, das sie an sich selbst gewährt, hier anstellen müssen, selbstverständlich nicht um Shakespeare's Uebergewicht zu begründen, sondern um zu zeigen, auf welchem Standpunkt das deutsche Theater sich noch befand, als England bereits einen Marlowe hatte und als Shakespeare bereits zu herrschen begann. Es muß hier aber hinzugefügt werden, daß die „Ehebrecherin" nicht gerade zu den besten Arbeiten unsers Verfassers gehört. In der „Susanne" sind

Charaktere und Dialog viel mehr ausgearbeitet*), und unter den Comödien zeichnet sich »Vincentius Ladislaus« durch einzelne Scenen von echt komischer Kraft aus, so unbeholfen auch noch die Composition und so abgeschmackt die Schlußpointe ist.**)

Die beiden wesentlichen Momente in des Herzogs Stücken, welche uns den „englischen Comödianten" näher bringen, liegen erstens in der Wahl der Stoffe, die jetzt vielfach aus fremden Novellen genommen werden, an-

---

*) Das Stück enthält wirklich überraschend feine Züge im dramatischen Dialog. Nebenbei sei bemerkt, daß Frischlin's „Susanne" noch 1594 in Saalfeld als Schulkomödie aufgeführt wurde. Susanna war auch natürlich schon vorher einer der beliebtesten unter den biblischen Stoffen.

**) In dieser „Comödia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua, Kempffer zu Roß und Fuß" ist die Charakteristik der Hauptperson, des geckenhaften Prahlers und Lügners, in der That reich an treffenden Zügen, so namentlich in den ersten Scenen desselben, mit seinem Secretär und mit dem Wirthe. Der lächerliche Held wird schließlich für seine abgeschmackte Anmaßung, Eitelkeit und Lügenhaftigkeit derb gezüchtigt. Nachdem er dem Herzog Silvester beigebracht, daß eine der Damen am Hofe sehr in ihn verliebt sei und er sie zu heirathen wünsche, gehn der Herzog und seine Vertrauten scheinbar darauf ein, und übermitteln ihm die Einwilligung der betreffenden Hofdame. Die Hochzeitsnacht wird anberaumt und Alles für die Bestrafung des edlen Ritters vorbereitet. Die Scene der Züchtigung wird nun vom Verfasser in einer Parenthese folgendermaßen beschrieben: „Das Bette wird zugerichtet, bei demselben ist Johan Bouset (der Narr) beschefftig, und Director des gantzen Wercks. Wie das geschehen, führt jhn (den Vincentius Ladislaus) der Hertzog sampt seinem Marschalck mit der Musik stadtlich heraus, er gehet gewaltig stoltz, auff seine arth, Streubet sich wie eine Katze, und brauchet seine vorige offtmals angezogene Mores, Die Braut bringt man auch, und setzet die auff das Bette, Darnach setzt man Vincentium auch ins Bette, Und wie er meinet, er sitze zum allerbesten, fellt er in die Bütte mit Wasser, Da lachet nun niemandt als jederman."

Die Ansicht A. Cohn's (Shakespeare in Germany), welcher in dieser Düpirung des prahlerischen Gecken eine Aehnlichkeit mit Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" finden will, kann ich ganz und gar nicht theilen, und ebenso wenig will es mir einleuchten, daß zwischen den von ihm aus beiden Stücken citirten Dialogstellen irgend eine Verbindung bestehe. Aus so sehr entfernten Aehnlichkeiten einzelner Dialogstellen auf eine gemeinschaftliche Quelle zu schließen, ist schon deshalb bedenklich, weil bei Benutzung einer gemeinschaftlichen Quelle nicht Details benutzt werden, sondern die Grundzüge der Fabel. So ist es bei der Quelle zu den „Lustigen Weibern" und zur „Ehebrecherin". Der Spaß beruht hier darin, daß der Liebhaber immer selbst dem Manne berichtet, auf welche Weise er entschlüpft sei. Hingegen in der Intrigue gegen Benedict und Beatrice liegt die Pointe darin, daß man die Beiden zusammenbringt, indem dem einen Theil eingeredet wird, der Andre sei in ihn verliebt. Das läßt sich mit der Züchtigung des Vincentius Ladislaus doch nicht im entferntesten vergleichen. Viel näher läge hier noch die Verwandtschaft mit einer der gegen Sir John Falstaff ausgeführten Foppereien.

statt wie bisher meist aus der Bibel oder der Geschichte; zweitens: in der Art, wie überall dem Hanswurst ein bestimmter Charakter verliehen und eine genau begrenzte Thätigkeit angewiesen ist. Der Clown war denn auch wohl zweifellos die erste Bekanntschaft, die wir in Deutschland mit den Engländern machten. Hierbei aber ist ausdrücklich hervorzuheben, daß der englische Clown uns zunächst aus den Niederlanden und Holland übermittelt wurde und deshalb bei uns bereits in diesem auf dem Wege von dorther zu uns entschieden modificirten Charakter erscheint. Auf diesem Umstand ist, wie mir scheint, bisher viel zu wenig Gewicht gelegt worden, und doch tritt er uns gerade bei der lustigen Figur in des Herzogs Stücken sehr bestimmt entgegen. Auch ist es feststehend, daß englische Comödianten früher nach Dänemark und nach den Niederlanden kamen, als nach Deutschland, und daß unsere See- und Handelsstädte schon frühzeitig Besuche holländischer und niederländischer Comödianten erhielten. Noch im Jahre 1590 baten in Hamburg holländische Schauspieler um die Erlaubniß „Historien und parabeln" aufzuführen.*) In Wien werden schon 1529 „Niederländer" erwähnt, welche mit den Schülern und „Singerknaben" des St. Stephan eine Vorstellung gaben. Freilich findet sich schon aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts eine Nachricht über englische Schauspieler zu Constanz, wo englische Bischöfe bei dem Conzil 1417 drei Stücke aufführen ließen. Doch ist dies als ein durchaus vereinzelter Fall zu betrachten, der zu den viel spätern Wanderungen außer aller Beziehung steht. In Sachsen hatte Churfürst Christian I. bereits 1586 aus Dänemark sich Engländer kommen lassen;**) dieselben werden jedoch nur als „Instrumentisten" bezeichnet und sind auch sicher nichts anders gewesen, wie überhaupt die „Instrumen-

*) Dr. Lappenberg: „Von den ältesten Schauspielen zu Hamburg".

**) M. Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen". — Allerdings hatte ein Zeitgenosse Shakespeare's Th. Heywood, welcher über die englischen Comödianten am Hofe des bis 1588 reg. Königs von Dänemark Nachricht gibt, auch bereits erwähnt, daß an den Höfen des Herzogs von Braunschweig und des Landgrafen von Hessen schon englische Comödianten waren. Doch ist Heywood's Mittheilung (in der Apology of actors) 1612 erschienen und bezieht sich wohl auf die um 1600 bei uns erschienenen Truppen.

tisten" sowohl wie die Springer den eigentlichen Schauspielern vorausgingen. Es ist nöthig, daß dieser Unterschied durchaus festgehalten wird.

Die wichtigste und zuverlässigste Nachricht über wirkliche englische Schauspieler in Deutschland erhalten wir erst vom Jahr 1591 durch einen französischen Reisepaß, der einigen Engländern ausgestellt ward, und worin unter ihren Künsten nicht allein Musik, sondern auch das Spielen von Comödien, Tragödien und Historien ausdrücklich angeführt ist.*) Diese Nachricht ist nicht allein wegen der darin festgestellten Nationalität von Wichtigkeit, sondern auch durch die Nennung der Namen der bei der Expedition Betheiligten, von denen zwei — Robert Browne und Richard Jones — auch in englischen Nachrichten wiederholt vorkommen, während ein Anderer, Thomas Sackville, eine lange Reihe von Jahren in Deutschland blieb und noch nach Jahrzehnten genannt wird. Mit dem Aufblühen des gesammten geistigen und gesellschaftlichen Lebens in England unter Königin Elisabeth war es auf dem Continent mehr und mehr bei vornehmen Personen Sitte geworden, Reisen nach England zu machen. Ueber solche Reisen deutscher Fürsten und Barone haben wir mehrere Berichte, meist aus den neunziger Jahren, in denen häufig der außerordentlichen Theatervorstellungen in London Erwähnung geschieht. Diese Reisen förderten bald das Interesse an deutschen Höfen für das Theater. Landgraf Moritz von Hessen hatte bis zu dieser Zeit bereits in Kassel ein schönes Haus dafür erbauen lassen und an seinem Hof waren noch lange Zeit englische Schauspieler angestellt. Aus dem Jahre 1597 haben wir über die Anwesenheit englischer Schauspieler in Frankfurt a. M. einen interessanten Bericht; in demselben Jahre spielte eine Truppe Engländer am Stuttgarter Hofe, und von 1600 ab durchzogen englische Comödianten Deutschland nach allen Richtungen hin. In den Jahren 1605—1607 wird von ihnen aus ostpreußischen Städten berichtet, während sie gleichzeitig in Süddeutschland genannt werden, ebenso am Hofe des Churfürsten von Brandenburg, und in den Jahren 1607 und 1608 auch in Wien. Am häufigsten scheint aber Dresden Besuche der englischen Comödianten erhalten zu haben, und wurden dieselben besonders von

*) Das Document im Archiv zu Haag wurde 1859 von A. Cohn im Athenäum mitgetheilt.



der verwittweten Churfürstin Sophie protegirt, vor der schon 1600 „etzliche Engeländer“ spielten.*) Sie erschienen 1601 daselbst wieder und werden noch häufig bis zum Ablauf des dritten Decenniums erwähnt.

Ob nun diese „englischen Comödianten“, wo wir sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts als solche bezeichnet finden, in englischer Sprache ihre Comödien vorführten, ist leider nur in vereinzelten Fällen mit Bestimmtheit zu sagen. Mit der zunehmenden Vermischung der wirklichen „Engländer“ mit Deutschen, die erst in dieser Zeit gewissermaßen als Berufs-Schauspieler erscheinen, ist auch sehr wahrscheinlich das Englische durch das Deutsche verdrängt worden. Aus Hildesheim wird aus d. J. 1599 von Comödianten berichtet, mit ausdrücklicher Hinzufügung, daß sie ihre Vorstellungen „in englischer Sprache“ gaben. Gleichzeitig berichtet auch eine alte Münsterische Chronik, daß i. J. 1599 in Münster „elven Engelländer“ angekommen seien, welche auf dem Rathhause an fünf Tagen hintereinander fünf verschiedene Comödien „in ihrer engelischen Sprache“ aufgeführt hätten. Nur der Hanswurst (der hier in der Chronik als „schalkes nar“) bezeichnet wird, sprach deutsch. Dagegen heißt es vierzehn Jahre später in einer Chronik von Nürnberg, daß „des Churfürsten von Brandenburg Diener und Engelische Comödianten“ daselbst 1613 mehrere Comödien und Tragödien aufgeführt und zwar „in guter teutscher Sprach“.

Daß die frühern englischen Truppen bei uns trotz der fremden Sprache Zulauf fanden, ist aus dem ganzen Charakter des Spiels und der Stücke zu erklären, in denen es vorzugsweise auf eine sehr lebendige und übertriebene Action, auf handgreifliche derbe Späße oder höchst blutige Scenen ankam. Wir werden diesen Charakter der Stücke später näher kennen lernen; zunächst führt uns diese Betrachtung wieder auf den Einfluß zurück, den das englische Drama und die englischen Schauspieler auf unsere deutschen Verfasser dramatischer Dichtungen ausübten. Bei den Stücken des Herzogs von Braunschweig bemerkten wir zunächst ein freieres Verfahren in der Wahl der Stoffe, und in der Verwendung des englischen — eigentlich niederländischen — Narren. In vielen sehr wesentlichen Zügen

*) Sehr schätzenswerthe Nachrichten über die theatralischen Vorstellungen in Dresden gibt M. Fürstenau in der genannten „Geschichte der Musik rc.“

dagegen wurzelt der Autor noch in den Traditionen der ältern deutschen Comödie, der auch u. A. die Mitwirkung der „Teufel„ eigenthümlich war. Einen viel stärkern Einfluß hatte das englische Theater schon auf den ganz unmittelbar dem fürstlichen Dichter sich anschließenden Jakob Ayrer in Nürnberg ausgeübt.

2. Jakob Ayrer in Nürnberg. Die „Englischen Comedien und Tragedien". Früheste Spuren von Aufführungen Shakespeare'scher Stücke.

Daß der durch die „Englischen Comödianten" eingeführte, sowohl nach der komischen wie tragischen Richtung outrirte Stil durch den Reiz der Neuheit, durch eindringliche Verständlichkeit der sichtbaren Handlung und Mannigfaltigkeit der Situationen das große Publikum ungewöhnlich erregen und anziehn mußte, zeigt sich u. A. auch darin, daß gerade in Nürnberg, auf dem Boden des Hans Sachs, die deutsche dramatische Dichtung verschiedene sehr wesentliche Elemente dieser eingewanderten Gattung so eilig in sich aufnahm.

Ueber die Anwesenheit der Engländer in Nürnberg haben wir zwar erst ziemlich spät bestimmte Nachrichten; aber bei der Bedeutung dieser hochberühmten Stadt ist nicht anders anzunehmen, als daß auch schon von den ersten in Deutschland erschienenen Truppen Besuche in Nürnberg gemacht wurden. Die dramatischen Werke von Jakob Ayrer sind erst nach des Verfassers i. J. 1605 erfolgten Tode im Druck erschienen, unter dem Titel Opus theatricum; doch steht fest, daß Ayrer schon 1595 als Dramatiker thätig war.*) In der gedruckten Sammlung ist über die

*) Jakob Ayrer starb 1605 in Nürnberg als Notar und Gerichtsprokurator; seine Stücke wurden 1618 unter folgendem Titel im Druck (Nürnberg, bei Balthasar Scherffen) herausgegeben:

„Opus theatricum. Dreißig Außbündige schöne Comedien und Tragedien von allerhand Denckwürdigkeiten alten Römischen Historien und andern Politischen geschichten und gedichten, Sampt noch andern Sechs und Dreißig schönen lustigen und kurtzweiligen Fastnachts- oder Possen-Spilen, durch Weiland den Erbarn und wohlgelährten Herrn Jacobum Ayrer &c."

L. Tieck in seinem „Deutschen Theater" (Berlin, 1817) hatte von Ayrer's Stücken abgedruckt: „Die Tragedia von dem griechischen Keyser zu Konstantinopel, und seiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio"; die Comödie von der „schönen Phä-



Zeit der Entstehung dieser Stücke zwar keine Andeutung gegeben. Um so wichtiger aber ist es, daß ein in Dresden befindliches Manuscript, welches eine große Anzahl der Ayrer'schen Stücke enthält, genaue Auskunft über die Zeit ihrer Abfassung gibt. Dies Manuscript enthält zehn Tragödien und Comödien, zwölf Fastnachts- und Sing-Spiele. Diese sämmtlichen Stücke sind auch in der gedruckten Ausgabe enthalten, mit Ausnahme von drei Schauspielen: 1) Tragödie vom reichen Mann und armen Lazaro; 2) Comedia von Nicolay, dem verlornen Sohn; 3) Comödia Der Knaben Spigl. Außerdem enthält das Manuscript von den in der Sammlung gedruckten: 1—4, 15, 20 und 21 und eine Reihe der Fastnachts- und Singspiele (2, 10, 11, 18, 28—35). Alle diese Schauspiele und Schwänke (in der handschriftlichen Sammlung) sind in den Jahren 1595—1598 geschrieben, und es liegt also die Vermuthung nahe, daß die andern Stücke, welche das Opus theatr. enthält, sich in der Zeit der Verfertigung unmittelbar jenen handschriftlich vorhandenen anschließen, wenn nicht einige davon schon aus früherer Zeit herrühren.*)

Ayrer forschte nach allen nur möglichen Quellen, um die dramatische Poesie mit neuen Stoffen zu bereichern. Die Römischen Stücke, welche das Opus theatricum eröffnen (es sind deren fünf), sind, nach seiner eigenen Angabe, dem Titus Livius entnommen; auch für eine Tragödie von Kaiser Otto dem Dritten gibt er selbst als Quelle Chr. Manlius (»Vitae imperatorum«) an; bei mehreren Dramen aus der deutschen Heldensage benutzte er das alte „Heldenbuch"; „Julius Redivivus" ist nach Nicod. Frischlin, und für mehrere Comödien und Schwänke fand er die Stoffe bei Boccaccio

nicia", so wie der „schönen Sidea" und zwei Fastnachtsspiele. — In neuer Ausgabe erschienen Ayrer's Dramen auf Veranstaltung des Literar. Vereins in Stuttgart, 1865, herausgeg. von A. Keller.

*) Tieck nahm für die Entstehung der meisten Ayrer'schen Stücke eine spätere Zeit an, weil ihm weder das Todesjahr Ayrer's noch das Dresdener Manuscript bekannt war, und weil er die in einem der Stücke enthaltene Hindeutung auf die Zeit als Richtschnur nahm, indem es in dem betreffenden Stücke „Julius Redivivus" einmal heißt, daß „vor Hundert und siebentzig Jahren" das erste Buch gedruckt worden sei. Da jedoch die danach berechnete Zeit der Abfassung (1610) mit Ayrer's Todesjahr im Widerspruch stehn würde, so ist anzunehmen, daß die Zahl erst später von den Herausgebern geändert wurde.

und andern Novellisten. Was nun die Benutzung englischer Vorbilder betrifft, so sind dieselben bei einigen Stücken nicht festzustellen, sondern nur zu vermuthen, bei andern dagegen liegen die Beziehungen ziemlich nahe; so finden wir bei mehreren Schwänken Ayrer's und einzelnen Scenen unabweisbare Beziehungen zu den später erschienenen „Engl. Comedien und Tragedien", wiewohl bei der Unzuverlässigkeit der hier gegebenen Texte es nicht immer feststeht, ob Ayrer der Nachahmer war, oder vielmehr der Geplünderte. Dagegen ist Ayrer's „Griechischer Kaiser und dessen Tochter Pelimperia" mit Bestimmtheit auf das englische Original »The spanish Tragedie« von Thom. Kyd zurückzuführen, und bei den Singspielen („Singets-Spiele"), die nach bekannten Melodien als Nachspiele vorgetragen wurden, weist er selbst in seinen Angaben der Melodie mehrmals auf englische Vorbilder hin; da heißt es zu wiederholten Malen: „Im Thon: Wie man den Englischen Roland singt," oder: „In des Engelendischen Rolands Thon," sowie auch einzelne Fastnachtsspiele schon im Titel den Hanswurst als den „Engellendischen Jan Posset" bezeichnen. Zur Erklärung des „Roland" mag hier bemerkt werden, daß schon eine ältere deutsche Bearbeitung der Rolands-Lieder „von der Männer und Weiber untreu" existirte*), und daß Ayrer den Vater seines Narren: Roland nennt. Uebrigens ist der Jan oder Jann bei Ayrer nur in wenigen Fastnachts- und Singspielen enthalten; hauptsächlich ist er berufen, nach englischem Muster in die ernste, oft schauerliche Handlung der Tragödien einige erheiternde Abwechselung zu bringen. Dann sind ihm mannigfache Charaktere verliehen, er erscheint als Diener, als Bote, Bauer u. s. w., ja sogar einmal als Henker, — kurz wie er gerade für die Situation zu verwenden war. Meistens heißt er Jahn Bosset, oder Jan Clam (wohl von Clown), auch „Jan der kurzweiler" oder „Jahn der Engelendische Narr", oder der Narr u. dgl.

Abgesehn von diesen verschiedenen Beziehungen Ayrers zum englischen Theater erregen zwei seiner ordentlichen Comödien noch unser besonderes Interesse, weil sie Stoffe behandeln, welche auch Shakespeare (und sehr wahrscheinlich einige Jahre später als Ayrer) für zwei seiner vollendetsten

*) Mitgetheilt in den „Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts", herausgegeben von Ad. Keller.



Comödien verwerthet hat, nämlich für „Viel Lärm um Nichts“ und für den „Sturm“; wobei es außer allem Zweifel liegt, daß Ayrer die Stücke des Briten nicht kannte, obwohl gerade über die Zeit, in der Ayrer's „schöne Phönizia“ und „schöne Sidea“ entstanden, nichts zu ermitteln ist. Daß aber umgekehrt Shakespeare aus den Stücken Ayrer's geschöpft habe, ist durch nichts zu beweisen oder auch nur wahrscheinlich zu machen.*)

Was das erstgenannte Stück Jakob Ayrer's, die Comödie „Von der schönen Phänicia“ betrifft, so enthält es ganz unverkennbar die Grundzüge der Fabel, welche in Shakespeare's Comödie den ernsten Theil der Handlung (die Verleumdung der Hero, ihre Todtsagung, Rechtfertigung und Wiedererstehung) ausmacht. Und für diese Fabel bildet die Erzählung Bandello's von Timbreo di Cardona, sowie die Nachbildung dieser Novelle durch Belleforest, die gemeinschaftliche Quelle; eine Vergleichung beider Stücke miteinander und mit der Novelle zeigt uns, daß Alles, was in der dramatischen Behandlung beider Dichter gemeinschaftliches ist, sich auch in der Erzählung findet, daß aber kein dem einen oder andern Dramatiker eigenthümlich angehörender Zug von dem Andern aufgenommen ist.**) Obwohl nun Ayrer in seinem Stücke sich auf die gegebene Fabel beschränkt und weder von dem Liebespaar Benedict und Beatrice, noch von den burlesken Gestalten der Gerichtsdiener etwas enthält, so hat er doch auch durch die Einflechtung des Narren (hier „Jan der kurtzweiler“) Abwechselung in die ernste Handlung zu bringen versucht. Originell ist namentlich die Exposition des Stückes, in welcher Venus und Cupido erscheinen, und beschließen,

*) W. Bell folgert seine Annahme, Shakespeare habe dennoch Ayrer gekannt, aus seiner Hypothese, daß Shakespeare frühzeitig in Deutschland, und zwar jener Will gewesen sei, der als Lord of Leicesters jesting player 1585 genannt wird. Dr. Bell trat mit dieser gewagten Hypothese zuerst im Morgenblatt v. J. 1853 auf.

**) Das Stück von Ayrer, mit vollständigem Titel: „Spiegel Weiblicher zucht und Ehr. Comedia von der schönen Phänicia und Graf Tymbri von Golison auß Arragonien, wie es ihnen in ihrer Ehrlichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammen kommen, Mit 17 Personen, und hat 6 Actus“ — ist nebst der schönen Sidea neuerdings in der bei Brockhaus in Leipzig (1868) erschienenen Sammlung „Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert“ vollständig abgedruckt worden, also Jedermann leicht zugänglich gemacht. Der Herausgeber dieser Stücke, Julius Tittmann, gibt zu denselben außerdem ganz vortreffliche Erläuterungen.

daß der kriegerische, tapfre Held Timborus für die Liebe gewonnen und von Cupido geschossen werden solle. Gleichzeitig erscheint auch Jan, bereits von Liebe entbrannt für das Kammermädchen Anne Marie; Jan präsentirt sich uns deshalb zuerst „mit einem pfeil, der ihm noch im gefeß steckt“, wobei er sehr über seine Liebesschmerzen jammert. In der Rede, mit welcher Venus das Stück eröffnet, knüpft sie an die Sicilianische Vesper an, die bekanntlich auch bei Bandello den Ausgangspunkt für die Handlung bildet. Die nächsten Akte werden durch Timbor's Liebeswerbung um Phänizia, durch Gerando's (bei Shakespeare Don Juan's) Neid gegen Timborus und die Vorbereitungen zur Intrigue sowie durch einige Späße des Jan ausgefüllt. Die komische Figur wird dann auch mit in die Intrigue verwebt, indem Jan in Weiberkleidern die Phänizia vorstellen muß und mit dem Genossen des Gerando, Namens Gerwalt, der den Verkleideten als seine „herzliebste Phänizia“ anredet, sich bespricht, während Timbor, im Dunkel des Gartens verborgen, das fingirte Stelldichein belauscht. Timbor läßt hierauf dem Leonitus (Vater der Phänizia) die Heirath absagen. Als Phänizia bei dieser Nachricht ohnmächtig niedersinkt, sagt Lionitus:

> Ach! sol mein Tochter kommen umbs leben,
> ehe sie ir unschult tut purgiern,
> so wil ichs nach irem tod ausfürn,
> dann ich weiß das ir unrecht gschicht.

Nachdem die Ohnmächtige wieder zu sich gekommen, verkündet (am Schluß des 4. Aktes) Lionitus: daß Phänizia vor aller Welt todt bleiben solle, bis ihre Unschuld erwiesen ist. Im fünften Akte wird Gerando, da er Phänizia's Tod erfahren, von bittrer Reue ergriffen, und er gesteht dem Timbor, daß er aus Mißgunst gegen ihn und aus Liebe zu Phänizia diese verleumdet habe, worauf auch Timbor in großen Jammer ausbricht, und beide sinken klagend an dem Sarge Phänizia's nieder, der herbeigetragen worden. Da nun auch Lionitus durch die Reuigen von der Unschuld seiner Tochter und von dem Betrug in Kenntniß gesetzt ist, sagt er:

> Es ist leider geschehen schon,
> doch ist es mir ein großer schad,
> das ir so eim närrischen rat

so unbesunnen habt nachgesetzt,
mich und mein ganzes gschlecht verletzt.
ir solts auch bei mir nicht entgelten;
jedoch tut nichts mer davon melten
wie ir mein Tochter habt umbbracht,
das mir mein leid nicht werd neu gmacht!
komt rein und eßt mit mir zur nacht.

Den sechsten Akt beginnen wieder Timbor und Gerando mit Klagen um das Geschehene und beschließen, zum Lionitus zu gehn, um sich dessen Freundschaft zu erhalten. Lionitus willigt in des Timborus Bitte, ihn als seinen Sohn anzuerkennen, und er will ihm deshalb eine andere Jungfrau, Lucilia, zur Gattin geben, die der Phänizia in Allem vollkommen gleich sei. Als später Phänizia erscheint, ruft Timborus:

Ach, Gerando, nun glaub ich frei,
das der Phänicien sele sei
leibhaftig in das mensch gefarn,
sie kan gleich eben wie sie gebarn,
sie kan ir sitten und gepreng,
das ich ir gar nicht feind sein kan.

Die nun stattfindende Vereinigung Beider, Phänizia's Frage, ob Timborus schon vermählt gewesen, die endliche Enthüllung, und auch der Umstand, daß der reuige Gerando durch die Hand einer Schwester der Phänizia beglückt wird,"— dies Alles hat Ayrer Zug für Zug nach Bandello's Erzählung beibehalten, und das Stück schließt mit einem Lied, „der jungfrau spiegel genannt", von nicht weniger als 11 Strophen.

Ist nun Ayrer's „schöne Phänizia" durch die Vergleiche mit dem Shakespeare'schen Stücke und der gemeinschaftlichen Quelle beider Dramatiker für uns von Interesse, so fordert ein anderes Stück des J. Ayrer noch ganz besondere Beachtung dadurch, daß es, wenn auch nur sehr im Allgemeinen, an die Grundzüge einer Shakespeare'schen Comödie erinnert, für welche bis jetzt vergeblich nach einem bestimmt erkennbaren Vorbild gesucht worden ist. Das Shakespeare'sche Stück ist „der Sturm", das des deutschen Autors die „Comedia von der schönen Sidea, wie es ihr bis zu ihrer Verheuratung ergangen". Die Grundidee des Stückes — so weit

es sich um den Zauberer, um den in seine Gewalt gerathenen Sohn seines Feindes und um des Zauberers Tochter und ihr Verhältniß zu dem Gefangenen handelt — ist in einem alten Märchen „von der sächsischen Saale" wiederzuerkennen.*)

Jakob Ayrer beginnt die dramatische Handlung ganz mit den Anfängen der Begebenheiten, indem er zuerst die beiden sich befehdenden Fürsten — Ludolf, „Fürst in Littau" und Leudegast, „Fürst in der Wiltau" — in ihrer Feindschaft vorführt. Ein Postbote eröffnet das Stück damit, daß er dem Fürsten Ludolf ein Schreiben überbringt, in welchem ihm Fürst Leudegast den Krieg ankündigt. Ludolf rüstet sich und versichert, er wolle seinem Feinde „schlagen auf die schwarten, das er sol sein Hochmuth verstehn". Ayrer zeigt uns hierauf, daß er große Schlachten noch schneller abzumachen wußte, als Shakespeare. Als nämlich Leudegast mit seinem Heer angelangt ist, heißt es: „Laufen herzog Ludolfs gesind ein, kempfen lang mit einander und werden Ludolfs leut alle erschlagen." Darauf bittet Ludolf seinen Ueberwinder um Gnade, die ihm auch, was sein Leben betrifft, gewährt wird. Doch muß er mit seiner Tochter Sidea das Land verlassen und soll nur so viel von seinem Eigenthum mit sich nehmen, als er und seine Tochter tragen können. Ludolf aber, der einen „weißen Stab" mit sich genommen, sinnt auf Rache und gibt sich nun, da wir ihn mit seiner Tochter

*) Schon L. Tieck („Deutsches Theater") hatte auf die Aehnlichkeit des Shakespeare'schen „Sturm" mit dem Ayrer'schen Stücke hingewiesen und vermuthete, daß Shakespeare ein — freilich noch nicht aufgefundenes — altes englisches Stück benutzt habe, das aus derselben Quelle, wie Ayrer's „Sidea", herrühre. Neuerdings ist die Frage von J. Tittmann in dessen Einleitung zu der schon erwähnten Ausgabe der beiden Ayrer'schen Stücke („Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. Brockhaus, 1868") in sehr gründlicher Weise erörtert, und sowohl auf die deutsche Sage von den drei „Nüssen" (In Bechsteins Märchen) hingewiesen, wie auf andere alte Erzählungen, unter denen namentlich die in einer Sammlung „Märkischer Sagen" enthaltene Geschichte: „Die Königstochter beim Popanz" Erwähnung verdient, da in dieser die Geschichte, freilich in veränderter Gestalt, auf einer von einem Zauberer bewohnten Insel spielt, während in jenem Märchen, in welchem mit den Grundzügen der Comödie mehr Uebereinstimmung ist, der Boden der Handlung keine Insel, sondern wie bei Ayrer ein großer wilder Wald ist. J. Tittmann hält nach solchen Vergleichungen die Annahme für gerechtfertigt, daß Shakespeare diese Form des Märchens als ein Gemeingut des niedersächsischen Stammes ebensowohl gekannt habe, wie Ayrer.



allein sehen, als Zauberer zu erkennen. Er beschwört den Teufel Runcifal, den er befragt, ob er an seinem Feinde sich werde rächen können. Runcifal berichtet ihm, er werde bald seines Feindes Sohn fangen können; dieser würde ihm lange dienstbar sein, bis er wieder zu seinem Vater gelangen könne. Am Schlusse des zweiten Aktes erscheint denn auch Engelbrecht, der Sohn des Fürsten Leudegast, und wird durch Ludolfs Zauberstab sogleich überwältigt. Im nächsten Akte sehn wir den Prinzen unter der Sidea Befehle Dienste verrichten und „einige klötz holz“ tragen und niederlegen. Sidea äußert sich anfangs weniger mitleidig gegen ihn, als Miranda, und auch weniger zart. Sie sagt zu ihm:

> Balt keil du mir das holz zu scheiten,
> wiltu anders die streich nit leiden!
> du bist ein rechter fauler hund!

Sidea will aber doch hier ihre Herrschaft zu ihrem Glück benutzen und ohne viel Scrupel, um ihrer kläglichen Situation zu entgehn, fragt sie ihren Gefangenen, ob er einverstanden wäre, wenn sie ihm die Freiheit geben und ihn zum Ehegemahl nehmen wolle? Engelbrecht ist sehr erfreut darüber, verspricht ihr, sie zur Fürstin zu machen, und Beide entfliehn. Da plötzlich Runcifal ihr droht, den Anschlag ihrem Vater zu verrathen, schlägt sie mit ihrem Stab den Teufel „aufs Maul“, wodurch dieser die Sprache verliert. Als Ludolf gleich hinterher die Flucht entdeckt, stellt er den Narrn (der in diesem Stück als Müller unter dem Namen Jan Molitor erscheint) zur Rede, daß er nicht besser aufgepaßt, und daß er es werde büßen müssen, wenn er die Flüchtigen nicht wieder finde.

Schon mit dem Momente, da Sidea von ihrem Vater sich abwendet, gehn die Wege des deutschen und englischen Dichters völlig auseinander, so daß in keinem Zuge mehr der Eine an den Andern erinnert, ausgenommen in der Schlußwendung, da — nach kummervollen Irrfahrten der von ihrem Geliebten getrennten Sidea — das Paar am Hofe des Fürsten Leudegast sich wieder findet und durch ihre Liebe auch zuletzt eine Versöhnung der Väter herbeigeführt wird.

Bei einer Vergleichung dieses Stückes mit Shakespeare's „Sturm“ muß es uns am auffallendsten sein, daß der große Brite hier viel einfacher

in der Composition ist, als der deutsche Verfasser, selbst einfacher, als der Märchenstoff zu fordern schien. Er, der sonst die allereinfachste Fabel in so staunenerregender Weise zu bereichern, mit andern Motiven zu verknüpfen wußte, hat sich in diesem Falle eigentlich auf eine einzige Situation und auf die Wirkung ihres poetischen Zaubers beschränkt. Konnte er es doch hier gegen den Schluß des Stückes (in einer Dialogstelle des Alonso) sogar andeuten, daß die ganze wunderbare Begebenheit in drei Stunden geschehen sei! Diese so höchst beachtenswerthe Abweichung von Shakespeare's sonstigem Verfahren ist ganz geeignet, die Annahme zu bestärken, daß Shakespeare hier fast ganz aus seiner eigenen dichterischen Fantasie geschöpft und höchstens durch eine mündliche Ueberlieferung der Grundidee die Anregung zu der Märchencomödie erhalten habe. Die Hypothese von Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland, wenn sie auch nicht mit voller Bestimmtheit zurückzuweisen ist, würde dadurch doch — besonders da diese Anwesenheit in einer Zeit stattgefunden haben mußte, in welcher Ayrer's Stücke schwerlich schon geschrieben waren — mindestens überflüssig; im Drucke aber sind Ayrer's Stücke erst zwei Jahre nach Shakespeare's Tode erschienen, und es bliebe daher nur die Möglichkeit übrig, daß ihm von Englischen Comödianten, die in Deutschland Kenntniß von Ayrer's „Sidea" erhielten, die Grundzüge des Stückes mitgetheilt worden seien. Auch diese Annahme würde freilich auf der Voraussetzung beruhn, daß die Stücke des J. Ayrer auch wirklich aufgeführt worden sind, was bis jetzt — so viel auch dafür sprechen möge — doch noch keineswegs erwiesen ist.

Wenn es nun auch bei der Sidea von Ayrer kaum wahrscheinlich ist, daß der Stoff einem englischen Drama entnommen sei, ja, wenn es sogar außer allem Zweifel steht, daß die Sidea viele Jahre früher geschrieben ist, als Shakespeare's „Sturm", während bei der vorher besprochenen „schönen Phänicia" die Quelle — Bandello und Belleforest — ganz unverkennbar vorliegt, so macht sich doch in der Form bei allen Ayrer'schen Stücken der Einfluß des englischen Drama's und der englischen Comödianten entschieden bemerkbar; so hat u. A. auch der Jan in der schönen Sidea einmal auf der Trommel und Pfeife sich hören zu lassen, die damaligen Attribute des englischen Clown. Der Name Posset soll ebenfalls von einem

damals beliebten englischen Getränk, einer Art Milchpunsch, herrühren. Auch außer den vorher genannten Stücken, bei denen das englische Original nachweisbar oder zu vermuthen ist, finden wir häufige Uebereinstimmungen bei einzelnen Scenen Ayrer's mit den Pickelhärings-Späßen in den „Englischen Comedien und Tragedien", die freilich erst 1620 erschienen sind, weshalb man hier im Unklaren bleibt, auf welcher Seite die Erfindung und auf welcher die Nachahmung zu suchen ist. Nur bei dem Ayrer'schen Fastnachtsspiel „Von dem engländischen Jan Posset" scheint der Kampf des Narren mit seinem Weibe wohl der englischen Comödie von der „schönen Esther" entnommen zu sein, da er eigentlich hierin, mit Bezug auf das Gebot des Königs Ahasverus, in richtigem Zusammenhange mit der Handlung steht. Hinsichtlich des Scenischen ist es bemerkenswerth, daß weder der Herzog Heinrich Julius noch Jakob Ayrer irgend welche Angabe über Lokalität oder Wechsel der Scenerie macht. So sehr auch die Handlung von einem Ort zum andern springt, so können wir dies doch immer nur aus dem Inhalt der Scenen entnehmen. Bei Ayrer finden sich kurze Monologe oder Zwiegespräche, die nur unter der Voraussetzung eines schnellen Ortswechsels gedacht werden können, und doch ist nicht die mindeste Andeutung darüber gemacht. Es heißt dabei immer nur „gehn ab", worauf die Andern dann wieder „kommen". Es ist also hiernach mit Gewißheit anzunehmen, daß sowohl der Herzog von Braunschweig wie auch Jakob Ayrer die einfache Bühnen-Einrichtung im Auge hatten, wie sie in England Shakespeare noch übernahm: einen das ganze Stück hindurch unverändert bleibenden Raum, in welchem nur die zur Handlung nöthigen Versetzstücke zu wechseln hatten. Daß dabei aber alle nöthige Action unbeschränkt blieb, zeigen in Ayrer's Stücken mehrere Stellen, so u. A. eine Anmerkung in seiner Phänizia. Als nämlich Timborus Nachts in den Garten kommt, um sich von der Untreue Phänizia's zu überzeugen, heißt es: „Jetzund wird ein lättern (Leiter) außen des eingangs angeleint; daran steigt Timbor herunter, als wenn er über ein maurn stieg."

Bei allen diesen Umständen bleibt es dennoch höchst auffällig, daß wir von den theatralischen Aufführungen Ayrer'scher Stücke gar keine Nachricht haben. Daß die Schauspiele des Herzogs von Braunschweig wirklich auf-

geführt worden sind, wird uns bei zweien durch spätere Bearbeitungen derselben bewiesen. Bei der versificirten (1605 erschienenen) Bearbeitung der „Ehebrecherin" heißt es im Vorwort: daß das in Prosa abgefaßte Stück des Herzogs „auf dem Fürstl. Braunschweigischen Haus und Festung Wolfenbüttel von Fürstlichen bestallten Comödianten agiret worden" sei. Ebenso wird in der (1601 erschienenen) Bearbeitung des „Vincentius Ladislaus" in der Vorrede bemerkt, daß das Stück „etwan noch an einem ort aus kurtzweil gespielet werden könnte". Dagegen erwähnt der Herausgeber der Ayrer'schen Werke (Opus theatricum) mit keiner Silbe etwaiger Aufführungen dieser Stücke, obwohl in der Vorrede ausdrücklich das Genie des Verfassers gerühmt wird, der sich in seinen Mußestunden mit der löblichen Poeterei beschäftigt, „sich selbsten zu erlustirn und zu ergötzen". Es wird ferner gesagt, diese Schauspiele, die man nach des Verfasser Tode gesammelt, seien „nicht allein zum lesen anmuthig und lieblich, sondern auch alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, daß mans (gleichsam auf die neue englische manier und art) alles Persönlich Agirn und Spilen kan, auch so lieblich und begierig den Agenten zu zusehen ist, als hätte sich alles erst heuer zugetragen". Indem also hier der theatralische Zweck ausdrücklich hervorgehoben wird, bleibt es doch nach dem ganzen Inhalte der Vorrede mindestens höchst zweifelhaft, ob die Stücke, oder doch einzelne davon, aufgeführt worden sind. Wenigstens hätte der Herausgeber, wenn er von Aufführungen Kenntniß gehabt, doch sicher mit ganz bestimmten Worten darauf hinweisen müssen. Es wäre nun freilich ein höchst merkwürdiger Fall, daß ein so eifriger dramatischer Dichter, ohne jemals durch eine theatralische Aufführung oder auch nur durch den Druck eines seiner Werke zu weiterm Schaffen ermuntert worden zu sein*), trotzdem so productiv blieb, daß er nicht weniger als dreiunddreißig vollständige Stücke und 36 kleinere Possen oder Nachspiele hinterlassen konnte, und zwar lauter Stücke entschieden theatralischen Inhalts, in denen außerdem sehr häufig die genauesten Anweisungen für die theatralische Aufführung gegeben sind. Wir würden kaum eine genügende Erklärung

*) Denn es wird in der Vorrede versichert, daß die Stücke nie zuvor im Druck erschienen wären.



dafür erhalten, auch wenn wir annehmen, daß der Zustand des Theaters zu Ayrer's Zeit überhaupt ein äußerst kläglicher gewesen, daß ganz besonders in Nürnberg eine gänzliche Leere eingetreten war und daß eben nur die wirklichen englischen Truppen einigemal dort erschienen, um bald wieder abzuziehn. Bestärkt werde ich in dieser Vermuthung, daß gerade in Nürnberg das Theater völlig brach gelegen, durch die auffallende Lücke in der dramatischen Literatur Nürnbergs. In dem ganzen langen Zeitraum von den letzten im Druck erschienenen dramatischen Werken des Hans Sachs bis zum Jahre 1618 sind in Gottsched's „Nöthigem Vorrath" nur ein paar vereinzelte Stücke mit dem Druckort Nürnberg zu finden. In weit überwiegender Zahl sind die Stücke aus dieser Epoche von etwa 50 Jahren in Straßburg und in Magdeburg erschienen, außerdem in Wittenberg, Leipzig, Zürich u. s. w. Aber alle diese Stücke kamen damals kaum über die heimathliche Lokalität hinaus. So mochte es kommen, daß, während die englischen Comödianten mit ihren allarmirenden Aufführungen von Stadt zu Stadt zogen, der fleißige Herr Notarius und Procurator zu Nürnberg sich darauf beschränkte — zu schreiben! Und den spätern Herausgebern seiner dramatischen Dichtungen blieb es überlassen, zu erklären, daß in diesen Stücken „Alles nach dem Leben angestellt" sei, so daß man es „auf die neue englische Manier persönlich agiren und spielen könne".

Die Richtung war also hiermit ganz bestimmt und klar bezeichnet, in welcher der Fortschritt des Drama's liegen sollte, ja in welcher wir eigentlich erst das wesentlich Dramatische zu erkennen hatten. Aber die praktischen Erfolge dieser richtigen Erkenntniß blieben bei uns lange Zeit auf gleichmäßig niedrigem Niveau, während in England die Sonne des neuen Dramas bereits in der Mittagshöhe stand.

Und dieser rapide Fortschritt des englischen Dramas, der so schnell zum höchsten Glanze führte, hatte daselbst eigentlich erst seit etwa fünfundzwanzig Jahren begonnen. Mit Hans Sachs waren wir in unsern dramatischen Anfängen den Engländern wie allen Andern voraus. Die „Moralitäten", welche in England im 15. Jahrhundert an die Stelle der Mirakelspiele getreten waren, hatten es nur mit Allegorieen der Tugenden

und Laster, mit Personificirungen allgemeiner sittlicher Begriffe zu thun. Aber der große Vortheil war, daß schon die Moralitäten in England einen eigentlichen Schauspielerstand vorfanden.*) Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir in die Personificirungen abstracter Begriffe auch Personen aus dem wirklichen Leben eingefügt, und nun entwickelten sich die ganz und gar realistischen „Interludes" von J. Heywood, die unsern ältern Fastnachtsspielen am nächsten standen. In diesen Interludes war lange Zeit kein bemerkenswerther Fortschritt gemacht worden. Erst mit den Nachahmungen, welche die Uebersetzungen der alten Klassiker in England hervorriefen — die Tragödie Gorboduc (oder Ferrex und Porrex, gedruckt i. J. 1565), und die daran sich schließenden Dramen von Gascoine, Wilmot, Hughes — wurde ein höherer Stil, und mit dem Blankvers eine für die Tragödie angemessene Sprache eingeführt. John Lilly mit seinen „Hofkomödien", seiner überfeinerten Sprechweise und der breit sich machenden Gelehrsamkeit, bildete wenigstens einen Gegensatz zu der außerordentlichen Rohheit der Posse, bis wieder Thomas Kyd (»The spanish tragedie« etwa 1588) mit seinen starken Mitteln, das Gemüth zu erschüttern, Th. Lodge, G. Peele und Robert Green schnell zu der Höhe führten, auf welcher Christopher Marlowe, der Dichter des Tamerlan, des Juden von Malta und des „Faust" (1588) bereits als ein Riese steht; und auch an diesen schließt sich Shakespeare ganz unmittelbar an, anfänglich ihm nacheifernd, dann weit ihn überflügelnd. Daß auf dieser so wunderbar schnell erreichten Höhe der dramatischen Dichtung das englische Theater überhaupt eine unerhörte Popularität erlangte, ist schon angedeutet worden; hatte doch London bereits im Jahre 1596 sieben Theater. Zu den Verbindungen, welche zwischen Deutschland und England schon bestanden, zu den Anregungen, welche durch die erwähnten Reisenden gegeben wurden, mochte auch noch der Umstand einer plötzlichen Ueberfüllung dieses Kunstgebietes kommen, um zu den Kunstwanderungen ins Ausland zu veranlassen, namentlich seitdem (1600 oder 1601, wie Collier berichtet) in London einige kleinere Theater zu Gunsten des Globe- und Bank-Theaters geschlossen waren. Ob aber

*) Bekanntlich hatte schon Richard III. als Herzog von Gloster sich eine Schauspielertruppe gehalten.

gerade jene in Deutschland herumziehenden Schauspieler in der Mehrzahl zu den bessern jener Zeit gehörten und ob sie deshalb befähigt gewesen wären, einen starken und vortheilhaften Umschwung der deutschen Theater-Verhältnisse zu bewirken, das muß dahin gestellt bleiben. Von dem für uns so geringen Resultate ihrer Invasion können wir nicht gut auf ihren Werth oder Unwerth schließen, denn der bald darauf beginnende dreißigjährige Krieg mußte wohl auch auf diesem Gebiete seine zerstörenden Wirkungen äußern. Neben den für die Beurtheilung jener Vorstellungen meist sehr ungenügenden Benachrichtigungen in der zeitgenössischen Literatur verdient ein erst unlängst bekanntgewordenes Urtheil volle Beachtung.*) Joh. Rhenanus (Leibmedicus des Landgrafen Moritz zu Cassel) äußerte nämlich im Jahre 1613 sich dahin, daß die Engländer, sowohl was die Composition als auch was die Action der Dramen beträfe, ohne Zweifel „den Vorzug vor den Europäischen Nationen" hätten. Die Engländer schrieben in besonders pathetischen und tragischen Momenten in Jamben, und nur „in geringern Sachen" wendeten sie die schlichte Prosa an, „damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theil sein Gebühr zugestellt werde.... Dieses hat den deutschen actoribus (so viel mir bewußt) bisher gemangelt, welche sich entweder ganz an Reimenverse gebunden oder alles ohne Unterschied in Prosa vorgebracht haben, darinnen wichtige Sachen mit gebührlichen actionibus schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viel vermeinet, es sei uns Deutschen unmöglich, in unsrer Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores betrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, in einer Schule täglich instruiret, daß auch die vornehmbsten actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welches dann einer wohlgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt, daß also kein Wunder ist, warumb die Engländische Comödianten (ich rede von geübten) andern vorgehen und den Vorzug haben".

Von Wichtigkeit ist für uns in dieser Aeußerung: daß die ordentlich

*) „Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel", von Lynker (Kassel, 1865).

geschulten englischen Schauspieler unsern mehr noch dilettantischen und ungeschulten in Deutschland entgegengestellt werden, daß die englischen Comödianten ungleich höher geschätzt wurden, daß aber auch bei diesen ein Unterschied zu machen war zwischen den „geübtern“ und den schlechtern. Diese Unterschiede werden wir auch bei den in Deutschland reisenden Truppen sehr zu berücksichtigen haben. Wenn nun aber auch schon durch die in neuerer Zeit mit so großem Fleiße angestellten Nachforschungen das Eine wenigstens festgestellt ist, daß es wirkliche Engländer waren, die unter der Bezeichnung als „englische Comödianten“ auch englische Stücke in Deutschland spielten, und zwar in der Sprache ihres Landes, so haben wir doch noch immer gar wenig Anhaltpunkte gewonnen, um den — wenn auch nur relativen — Werth ihrer Darstellungen zu schätzen. Eben so wenig können wir sagen, in welchen Formen die von ihnen eingeführten Stücke zur Darstellung kamen. Denn gerade dasjenige Buch, welches dafür von großer Wichtigkeit sein könnte, die im Jahre 1620 unter dem Titel „Englische Comedien und Tragedien“ in deutscher Sprache erschienene Sammlung von Stücken*) gibt uns sehr wenig Sicherheit darüber, da die Texte ganz augenscheinlich höchst ungenau wiedergegeben sind, und höchstens auf die Geschmacksrichtung des deutschen Herausgebers, bezüglich des deutschen

*) „Englische Comedien und Tragedien. Das ist: Sehr Schöne | herrliche und außerlesene | geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel | sampt dem Pickelhering | Welche wegen ihrer artigen Inventionen | kurtzweiligen auch theils wahrhaftigen Geschicht halber | von den Engelländern in Deutschland an Königlichen | Chur- und Fürstlichen Höfen | auch in vornehmen Reichs- See- und Handels-Städten seynd agiret und gehalten worden | und zuvor nie im Druck ausgegangen. An jetzo | Allen der Comedi und Tragedi Liebhabern | und Andern zu lieb und gefallen | dergestalt in offenen Druck gegeben | daß sie gar leicht darauß Spielweiß widerumb angerichtet | und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. Gedruckt im Jahr M.DC.XX.“

Auch in der Vorrede, in welcher auf die frühere Verachtung und spätere Anerkennung der Comödianten bei den alten Römern hingewiesen wird, ist wiederholt, wie zu „unsern Zeiten die Englischen Comoedianten, theils wegen artiger Inventionen, theils wegen Anmuthigkeit ihrer Geberden | auch offters Zierlichkeit im Reden bey hohen und Nieder-stands Personen mit grosses Lob erlangen und dadurch viel hurtige und wackere Ingenia zu dergleichen Inventionen lust und beliebung haben, sich darin zu üben | Also hat man ihnen hierin willfahren, und diese Comoedien und Tragedien jhnen zum besten in öffentlichen Druck geben wollen . .“ ꝛc.

Publikums, schließen lassen, für welches eben diese Ausgabe, als eine ganz gewöhnliche Spekulation, zurecht gemacht ist. Der Inhalt dieses Buches ist folgender:

1. Comödia von der Königin Esther und hoffertigen Haman. 2. Com. von dem verlornen Sohn. 3. Com. von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein. 4. Com. von eines Königes Sohne auß Engellandt und des Königs Tochter auß Schottlandt. 5. Com. von Sidonia und Theagenes. 6. Com. von Jemand und Niemandt. 7. Tragädia von Julio und Hyppolita. 8. Tragädia von Tito Andronico. 9. Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria und alten Hanrey. 10. Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet. — Zum Schluß folgen noch einige kleinere Pickelhärings-Schwänke („englische Aufzüge"), welche in der Art wie die Ayrer'schen „Singet-Spiele" nach einer bestimmten Melodie zu singen sind, und in denen meist der „Hanrey" den Gegenstand der niedrigsten Späße bildet.

Wenn wir von dem Werthe dieser ganzen Sammlung auf die englischen Comödianten selbst einen Schluß ziehn wollten, so würden wir zunächst wissen müssen: Ob alle diese Stücke — wenigstens ihrem wesentlichen Inhalte nach — wirklich gespielt worden sind? Ferner: Ob der hier vorliegende Text einigermaßen als eine Uebersetzung zu betrachten ist oder vielmehr nur als ganz willkürliche freie Nachbildung englischer Stücke gleichen Inhalts gelten muß? Hinsichtlich der erstern Frage ist hier wieder daran zu erinnern, daß in einigen dieser Stücke sich entschiedene Aehnlichkeiten mit gewissen, in Ayrer's Comödien vorkommenden Scenen finden. Auf die Wahrscheinlichkeit, daß Ayrer den Streit zwischen dem Jahn und seiner Frau (in seinem „Fastnachtsspiel vom engeländischen Jan Posset") der entsprechenden Episode in der englischen „Comödia von der Königin Esther" nachgebildet habe, ist schon hingewiesen worden. Ein gleiches Verhältniß des deutschen Autors zu dem englischen Vorbild dürfte wohl bei den Hanswurst-Scenen in Ayrer's „König in Cypern" und dem diesen Scenen entsprechenden Pickelherings-Spiel, „darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen treibt" anzunehmen sein, obwohl bei beiden Vergleichungen die

Possen in den „Englischen Comödien &c." an drastischer Komik (freilich auch an Derbheit) die Nachbildung unsers deutschen Autors übertreffen. Wenn wir aber hier, bei den Beziehungen zwischen J. Ayrer und den „Englischen Comedien" &c., noch im Zweifel sein können, auf welcher Seite das Original zu suchen ist, so erweist sich ein anderes der in genannter Sammlung befindlichen Stücke, nämlich die Comödie „von Sidonia und Theagenes" als ganz genaue Nachbildung eines ältern deutschen Stückes von Rollenhagen: „Amantes amentes. Das ist: Ein sehr anmuthig Spiel von der blinden Liebe, oder wie mans Deutsch nennet, von der Leffeley" &c. Das Stück von G. Rollenhagen ist in gereimten Versen, die Nachbildung (wie alle Stücke in den „Englischen Comedien") in Prosa; sonst sind nur unwesentliche Weglassungen und Zusätze gemacht.*)

Schon dies eine Beispiel könnte genügen, uns an der Gewissenhaftigkeit der Herausgeber der englischen Comödien, hinsichtlich der Auswahl ihrer englischen Stücke, entschieden zweifeln zu lassen. Doch sind die Stücke jedenfalls zum größern Theil englischen Ursprungs. Ein englisches Stück: »Hester and Ahasverus« ward 1594 in London aufgeführt; eine englische Comödie »Fortunatus« wird in den Jahren 1595—99 öfters erwähnt; ein Stück »the prodigal child« ward noch 1610 aufgeführt. Auch für die Comödie von „Jemand und Niemand" gibt es ein englisches Stück, dessen längerer Titel ganz deutlich auf den Inhalt unsers vorliegenden Stückes hinweist und schon von Tieck erwähnt wird; es heißt: »No Body and Some Body; with the true Chronicle History of Elydure, who was fortunately three times crown'd king of England«. Ich möchte hierbei auf den interessanten und wichtigen Umstand hinweisen, daß die humoristische Allegorie dieses Stückes, welche durch die ernste Handlung

*) Reinhold Köhler (Shakespeare-Jahrbuch I.), welcher diese Uebereinstimmung dargelegt, findet, daß der Bearbeiter auch die wirklich erschreckend niedrigen Zoten in dem Stücke von Rollenhagen (das ich nicht kenne) vorgefunden hat. Karl Goedeke (Grundriß &c.) führt von der Comödie »Amantes amentes« eine erst 1614 erschienene Auflage an und bemerkt, daß schon 1604 eine dritte Ausgabe erschienen war. L. Tieck, der auch bereits („Deutsches Theater") auf die Aehnlichkeiten in den Ayrer'schen Stücken hinwies, bemerkte auch, schon von dieser Comödie „Sidonia und Theagenes", es verrathe am wenigsten den englischen Ursprung.

der beiden stets in der Regierung wechselnden Könige sich schlingt, die Comödie von „Jemand und Niemand“, höchst wahrscheinlich deutschen Ursprungs ist, indem die Idee dazu von keinem Geringern herrührt, als von Ulrich von Hutten, in essen köstlichem Gedichte vom »Nemo«. Wie hier der „Niemand“, der Alles gethan hat, personifizirt wird, so ist es auch in der englischen Comödie, nur daß dort dem „Niemand“ überflüssiger Weise noch ein „Jemand“ gegenübergestellt ist. Diese Verdoppelung der Allegorie stumpft die satyrische Pointe des Hutten'schen Gedichtes bedeutend ab. Das englische Original ist in der Idee, wie schon der Titel zeigt, der deutschen Bearbeitung vollkommen entsprechend, abgesehn von der jedenfalls verunstalteten Form, welche sowohl bei dieser Comödie, wie bei allen Stücken dieser Sammlung eine so über die Maßen wüste ist, in der Rohheit und Ungleichheit der Sprache sowohl, wie in der scenischen Eintheilung, daß man mit Sicherheit schließen kann, der Herausgeber habe von einem literarischen Berufe nicht eine Ahnung gehabt. Am eindringlichsten wird uns dies gerade bei jenem Stücke, in welchem wir als Original eine Shakespeare'sche Tragödie deutlich zu erkennen vermögen, trotz der abscheulichen Verunstaltung und obwohl gerade diese Shakespeare'sche Tragödie das unvollkommenste seiner Jugendwerke ist: „Titus Andronikus“. Man hat früher bekanntlich die Autorschaft Shakespeare's bei diesem mit haarsträubenden Ereignissen angefüllten schrecklichen Stücke vielfach in Abrede stellen wollen. Wer aber auch in dieser so abstoßenden Tragödie die darin enthaltenen genialen Züge deutlicher herausfühlen will, der halte nur dies deutsche Fabrikat daneben, und er wird in dem Originale den Stempel des Shakespeare'schen Genius unverkennbar hervortreten sehn.*) Daß aber Shakespeare's „Titus Andronikus“ — wenn auch nicht in der uns bekannten sondern in einer ältern Form — diesem Stücke als Grundlage diente, ist unzweifelhaft und man erkennt aus einem Vergleiche deutlich, wie das englische Original nur stümperhaft und ohne alles Verständniß, vermuthlich

---

*) Da schon Tieck („Deutsches Theater“) das Stück — mit Weglassung einiger unsittlichen Stellen — abgedruckt hat, beschränke ich mich darauf (Anhang I.) einen kritischen Auszug davon zu geben, und zwar mit besonderer Rücksicht auf das Shakespeare'sche Stück.

auch nur nach Notizen während der Aufführungen, nachgebildet ist. Vielleicht rührt sowohl diese Bearbeitung wie die ganze Ausgabe der englischen Comödien von ganz untergeordneten deutschen Schauspielern her, die selbst darin mitgewirkt haben, und — auf die Erfolge der „Englischen Comödianten" spekulirend — dem Publikum statt der Originale diese stümperhaften Nachbildungen als „englische" Stücke präsentirten.

Aber auch noch eine andere Erklärung für dies seltsame Product wäre möglich, ohne die vorige Annahme auszuschließen: daß nämlich unter den um 1600 in Deutschland erschienenen „Englischen Comödianten" die meisten nur sehr untergeordneter Gattung waren, welche selbst nur im Besitze sehr mangelhafter Theatermanuscripte gewesen sind und deshalb mit ihrem Repertoire keineswegs die damals doch schon so bedeutende dramatische Literatur ihrer Heimath repräsentiren konnten. Wenn auch nicht alle Shakespeare'sche Stücke während des Dichters Lebzeiten gedruckt wurden, so waren doch um 1600 schon einige seiner populärsten Dramen in London nicht nur auf dem Theater, sondern auch schon im Druck erschienen. Nach der Vorrede zu dem deutschen Buche und nach dem ganzen spekulativen Zweck desselben zu urtheilen, werden aber die Aufführungen der hier mitgetheilten Stücke noch ziemlich unmittelbar vor dem Drucke des Buches (1620) stattgefunden haben, denn man rechnete ja noch beim Publikum auf den lebhaften Eindruck, den diese Aufführungen gemacht hatten. Und trotzdem finden wir in dieser Sammlung kein Stück von Marlowe oder von R. Green, und von Shakespeare — wenigstens dem Stoffe und den Grundzügen der Handlung nach — nur diesen „Titus Andronikus", während doch von „Romeo und Julie", von „Richard III." ꝛc. schon seit 1597 gedruckte Bücher existirten! Zu berücksichtigen ist hierbei freilich noch die Thatsache, daß von den englischen Comödianten viele, die schon frühzeitig nach den Niederlanden und nach Deutschland gekommen waren, lange Zeit hier blieben, daß sie, entfernt von ihrer Heimath, nur schwer ihr Repertoir durch neuere Stücke vervollständigen konnten, und daß endlich auch Deutsche ihre Truppen verstärkten oder sogar selbständig unter dem Titel „Englische Comödianten" sich producirten. Wenn wir ferner bedenken, wie selbst in England die beliebtesten Stücke — von Th. Heywood, von Shakespeare u. A. — ohne und sogar gegen den

Willen der Dichter und nur in corrumpirter Form — zum Druck gelangten, so kann man ermessen, wie erst die so lange herumwandernden Schauspieler mit dem Text verfuhren und was allmälig aus den Stücken wurde. Der Mangel Shakespeare'scher Stücke (und gerade der populärsten) in diesen alten deutschen Drucken wird freilich noch auffallender durch den Umstand, daß wir die Lücke nicht einmal in den spätern Fortsetzungen, weder in der Sammlung unter dem Titel „Liebeskampf" von 1630, noch in der „Schaubühne englischer und französischer Comödianten" von 1670, ausgefüllt finden. Eben so wenig enthalten diese Sammlungen etwas von Beaumont, Fletcher, Ben Johnson u. s. w., ein weiterer Beweis dafür, was für unberufene Hände es waren, die das deutsche Publikum mit dem englischen Drama bekannt machen wollten.

Wenn in den „Englischen Comedien und Tragedien" von 1620 „Titus Andronikus" trotz der entsetzlichen Trivialisirung des Gegenstands das Original doch noch hindurchschimmern läßt, so zeigt eine andere dieser Tragödien („Von Julio und Hyppolita") eine weit dunklere Beziehung zu einem Shakespeare'schen Lustspiele, nämlich zu den „beiden Edelleuten von Verona", freilich nur in den allermagersten Grundzügen der Handlung, und ein Vergleich beider Stücke muß uns überzeugen, daß hier nicht Shakespeare's Comödie vorgelegen hat, sondern eine ältere Quelle, welcher Shakespeare vielleicht die Anregung zu seiner Comödie verdankte. Nicht minder interessant sind in einer andern der „Englischen Comödien" die Anklänge an Shakespeare's „bezähmte Widerspänstige". In dem schon erwähnten Stücke „Von der Königin Esther" zieht sich durch die ernste Handlung ein Possenspiel des Hanswurst mit seiner Ehehälfte. Daß der Streit Beider um die Herrschaft im Hause auch bei Ayrer vorkommt (in dessen „Fastnachtsspiel vom englendischen Jan Posset") ist schon bemerkt worden. In dem englischen Stücke ist jedoch die Posse mehr ausgeführt. Während bei Ayrer dieselbe Prügelei und deren Beendigung durch die herbeikommenden Lanzknechte immer sich wiederholt, ist hier — in dem englischen Stücke — dem streitenden Paare viel mehr selbständige Action gelassen, und die Scene im zweiten Akte, da Hans Knapkäse (so heißt hier die komische Figur) sein Weib überwunden hat, und ihren Gehorsam prüft, zeigt uns die ganz ähn-

lichen Züge aus dem 4. Akte von Shakespeare's „Widerspänstigen", wobei es freilich noch zweifelhaft, ob hier Shakespeare oder das schon vor diesem existirende englische Stück, gleichen Stoffes und gleichen Titels, benutzt worden ist.*)

Hinsichtlich der komischen Figur in den „englischen Comedien und Tragedien" ist es übrigens bemerkenswerth, daß die vom Herzog von Braunschweig und von Jacob Ayrer gewählten Benennungen: Johan Bouset, Jan Posset oder Jann Clam u. s. w. nicht auf diese Stücke übergegangen sind, vielmehr dem holländischen Pickelhäring Platz gemacht haben. Zwar fehlt auch diese Figur in fast allen Tragödien; nur in „Julius und Hippolita" erscheint sie als „Grobianus Pickelhering" und in der Comödie von der Königin Esther führt er den Namen „Hans Knapkäse". Dafür aber ist dem Pickelhäring seine volle Herrschaft in den kleinen angehängten Singe-Possen zuertheilt, die auch sogar als „Pickelhärings-Spiele" bezeichnet werden; und die Herausgeber der Sammlung haben nicht versäumt, dies auf dem Titel des Buches durch die Bemerkung „sampt dem Pickelhering" besonders anzuzeigen. Daß der „Pickelhäring" zu uns aus Holland den Weg gefunden, können wir schon aus seinem Namen schließen, wenn wir bedenken, daß auch der englische Jack Pudding, der deutsche Hanswurst, der französische Jean Potage sich auf spezielle National-Speisen beziehn.**) Eben so wahrscheinlich ist es aber, daß dieser holländische Spaßmacher seinen Namen erst von den Engländern (Pickle-herring) erhalten hat, und es ist höchst eigenthümlich, wie zur Bildung dieses Geschöpfes, des germanisirten und nunmehr eigentlich deutschen Pickelhäring, drei Nationalitäten zusammengewirkt hatten, denn in

*) Da gerade die Comödie von der „Königin Esther", das erste Stück aus der Sammlung der „englischen Comedien und Tragedien", meines Wissens in neuerer Zeit nie wieder abgedruckt ist (weder von Tieck noch von A. Cohn), so theile ich die ersten Akte davon im Anhang mit. Man wird daraus u. A. auch am besten erkennen, wie man in diesen Stücken mit dem Einschieben der komischen Scenen zwischen die ernste Handlung verfuhr. Die Abschrift ist von mir nach dem in Gotha befindlichen Exemplar der ersten Auflage von 1620 gemacht worden.

**) Dies bemerkte schon Addison im »Spectator«, indem er außer dem holländischen Pickelhäring, dem französischen Jean Potage und dem englischen Jack Pudding noch den italienischen „Maccaroni" nennt. Hanswurst schien ihm noch unbekannt zu sein.



Deutschland kam der entschieden ältere Hanswurst erst später wieder zum Vorschein.*)

Daß übrigens diese „englischen Comedien und Tragedien" wirklich mehrfach aufgeführt worden sind, finden wir in Notizen aus verschiedenen Orten bestätigt, wobei freilich es immer sehr zweifelhaft bleibt, in wie weit diese Aufführungen der Form der gedruckten Stücke entsprachen. In Danzig, wo i. J. 1616 „englische Comödianten" waren, scheint man wenigstens über gewisse Zoten in diesen Comödien nicht gleichgiltig hinweggesehn zu haben, denn in einer Concessions-Ertheilung vom genannten Jahre werden sie ausdrücklich ermahnt, „keine unzüchtigen Stücke zu präsentiren". Die Comödie von „eines Königs Sohn aus England und des Königs Tochter in Schottland" ist wahrscheinlich 1607 in Cassel aufgeführt worden, und in dem Verzeichniß von Aufführungen der „englischen Comödianten" in Dresden vom Jahre 1626 finden wir sowohl dies Stück, wie noch mehrere andere aus der gedruckten Sammlung angegeben. Gleichzeitig erfahren wir aber auch aus diesem Dresdner Repertoir, wie unvollständig oder wie schlecht gewählt jene Stücke der Sammlung von 1620 waren, denn hier finden wir nicht allein zwei zuverlässig Marlowe'sche Stücke genannt (dessen Dr. Faust und den Juden von Malta), sondern auch mehrere Titel von Shakespeare'schen Tragödien, nämlich Romeo und Julie, Julius Cäsar, Hamlet, König Lear. Freilich haben wir auch von diesen Aufführungen nichts als eben die Titel der Stücke; aber es liegt uns hier doch wenigstens ein vollständiges Repertoir vor, aus dessen ganzem Inhalt zu ersehn ist, daß sich's bei diesen Aufführungen (von 1626) wirklich ganz und gar um das Englische Drama handelt, gleichviel ob es uns in deutscher oder in englischer Sprache geboten wird. Was letztere Frage betrifft, so ist es sehr beachtenswerth, daß unter den Comödianten, welche 1627 mit dem Hofe nach Torgau gingen, nur Einer speziell als „der Engelender" (vielleicht der Direktor) bezeichnet wird, während bei den Andern nur der Taufname, auch der Charakter (so u. A. „Thomas die Jungfraw") angegeben ist. Aus andern

*) Auch im IV. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs wird aus Utrecht (von A. C. Loffelt) ausdrücklich bestätigt, daß in den ältern holländischen Comödien kein Pickelhäring zu finden sei. Späterhin wurde der Name aus Deutschland eingeführt.

deutschen Städten finden wir in den letzten anderthalb Decennien die englischen Comödianten noch genannt: 1615 in Cöln und in Frankfurt a. M., in letzterer Stadt mit der Klage, daß die Leute ihnen lieber vier Stunden lang zuhörten, als in der Kirche eine Stunde auszuharren; 1618 bis 20 in Ostpreußen und in Berlin, wo der Junker Hans Stockfisch vom Kurfürsten Joh. Sigismund mit der Direction betraut ward. In dem an Hans Stockfisch ergangenen Befehl, die Truppe Comödianten zu engagiren, war ausdrücklich beigefügt: Aus England und den Niederlanden. Im Jahre 1628 finden wir englische Comödianten wieder in Nürnberg und 1629 im Haag. Von hier ab sehn wir sie für längere Zeit vom Schauplatz verschwinden und aus Dresden, wo wir noch bis 1632 Aufführungen verzeichnet finden, werden erst im Jahre 1644 wieder „Freyberger Springer" und Comödianten erwähnt. In dieser längern Pause haben wir eine sichtbare Einwirkung des dreißigjährigen Kriegs zu erkennen, der ja erst seit 1630 in seine dritte und wichtigste Phase getreten war.

3. Schlechte Resultate. Das deutsche Theater nach dem Kriege. Alte Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke und Stoffe. Fortdauernde Ziellosigkeit bis zu Gottsched's Reform.

Ob es der traurigen Zeit des Krieges ausschließlich beizumessen ist, daß es mit der Fortentwickelung unserer dramatischen Poesie und des Theaters so kläglich aussah, — dies dürfte man kaum behaupten wollen, wenn man auf die ganze letzte Epoche — seit Eintritt der englischen Comödianten — zurückblickt und nach den Fortschritten spürt, die sich doch schon vor dem Anfang der verheerenden Kriegszeiten hätten zeigen müssen. Drei Erscheinungen sind es hier vorzugsweise, die wir nebeneinander, und gleichzeitig miteinander correspondirend, erstehen sahn. Die erste: die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius, die zweite: die Stücke von Jacob Ayrer, und die dritte: jene Schauspiele, die aus England selbst bei uns eingeführt waren. Wenn wir zunächst unsere beiden deutschen Dramatiker mit ihrem bedeutendsten Vorgänger, mit Hans Sachs vergleichen, so können wir den Fortschritt keineswegs so groß erkennen, wie er gerade in dieser, der weitern Ausbildung in höchstem Maße bedürftigen Entwickelungs-Epoche ent-

sprechend gewesen wäre. Der braunschweigische Herzog sowohl wie Jacob Ayrer hatten allerdings eine viel größere dramatische Bewegung in ihre Dichtungen gebracht, und hierin sind — wie schon bemerkt — hauptsächlich die erfolgreichen Einwirkungen des englischen Drama's zu erkennen. Aber das poetische, und wahrhaft deutsche Gemüth des Hans Sachs war dabei nicht mit auf sie übergegangen, — die stärkere äußerliche Bewegung beherrschte sie dafür zu sehr und der gewisse poetische Schimmer und die herzgewinnende Freundlichkeit des braven Schusters fehlte sowohl dem fürstlichen Dichter wie dem gelehrten Herrn Notarius und Procurator. Bei Hans Sachs war alles innerlich empfunden, alles Gemüthsleben, und die dramatische Form war bei ihm eben nur Form, weshalb er auch um ihre weitere Ausbildung sich nicht kümmerte. Bei dem Braunschweiger Dichter und bei Ayrer war es umgekehrt; sie trachteten mit aller Kraft nach dem entschieden Theatralischen, aber sie wurden dafür wieder so sehr eingenommen, daß sie fast den ganzen Endzweck darin suchten. Bei Ayrer ist dies noch mehr der Fall, als beim Herzog Heinrich Julius, der entschieden mehr künstlerisches Gefühl und — neben dem auf das Theatralische gerichteten Sinn — auch mehr Empfindung für das wirklich Dramatische besaß, wie dies im Ernsten seine „Susanne" und im Komischen sein „Vincentius Ladislaus" hinlänglich beweist. Jacob Ayrer hingegen, der hie und da einen guten Anfang nimmt und eine ungewöhnliche Schaffenskraft besaß, richtete den Blick immer mehr und mehr auf das Scenische, auf diejenigen Momente, die eben nur im Theatralischen ihren Sinn und ihren Zweck hatten. Er war dabei so genau in den Vorschriften für die Action, daß es sich oft überaus komisch ausnimmt. So gibt er einmal in der „schönen Melusina" die Anweisung: Ob man nun ein Feuerwerk als ob ein Kloster brenne, dazu ein Zeter- und Jammergeschrei machen wolle, stünde bei dem, „der das Spiel recht anrichten kann". Und ein andermal, da eine Jungfrau von einem Drachen bedroht wird und ihr Retter mit dem feuerspeienden Ungeheuer einen Kampf besteht, heißt es: die Jungfrau solle während des Kampfes, damit ihr Gewand „von dem Feuerwerk nicht verderbt werde", ablaufen.

Hiermit haben wir bei Ayrer auch diejenige Seite seiner Dramen berührt, welche besonders in den von den Engländern gegebenen Stücken

hervortritt: das Bemühen, so viel als möglich dem Auge zu bieten, sei es durch Glanz der Costüme, durch Aufzüge, Zaubereien und Feuerwerk, oder durch reichliches Blutvergießen. Auch was dies Letztere betrifft, hat Ayrer das Aeußerste geleistet, und die Schrecknisse im Titus Andronikus, in welchem die geschändete Tochter des Titus mit abgehauenen Händen und ausgerissener Zunge herumlaufen soll, sind von Ayrer in einigen Stücken wo möglich noch überboten, so in der Tragödie von der Pelimperia, im Servius Tullius, Kaiser Otto u. s. w., in welchen Stücken das Todtstechen, Halsabschneiden, Vergiften und Verbrennen, auch Ohren- und Nasen-Abschneiden so eifrig betrieben wird, daß man zwischen diesen gräßlichen Thaten kaum Zeit hat zum Athemschöpfen. Neben dem darin liegenden Streben nach gewaltsamen Erschütterungen des Gemüths war es jedenfalls mit ein Theil der „Kunst“ bei jenen Darstellern, alle solche Dinge möglichst täuschend auszuführen, was übrigens auch bei uns bei den Passionsspielen zur Zeit ihrer höchsten Entwickelung hervortrat.

Können wir nun freilich in der Nachahmung solcher Ungeheuerlichkeiten keinen sonderlichen Vortheil für unser deutsches Theater erblicken, so wurden ja doch anderseits von den bessern Truppen auch wirklich bedeutende Dichtungen vorgeführt, wie wir auch aus dem Dresdener Repertoir von 1626 und später ersehn, — Dichtungen, in denen die Macht der Poesie wohl auch nach einer höhern Richtung hin auf das deutsche Drama hätte wirken müssen. Aber vergeblich sehen wir uns, in dieser Zeit wie in den nächstfolgenden Decennien, nach einer Erscheinung um, bei welcher in einem höhern poetischen Schaffen die Einwirkung der Engländer zu erkennen wäre. Wohl mag der dreißigjährige Krieg Schuld sein, daß wir nicht zu einer ruhigern Verarbeitung des uns gegebenen Materials gelangen konnten, aber die eigentlichen Uebel liegen doch viel tiefer, sie liegen zum Theil mit in den Ursachen, die einen solchen Bürgerkrieg beförderten: in unserer ganzen unglücklichen staatlichen Existenz, und vor Allem in dem unleugbar sehr tiefen Culturstand, in welchem wir Deutsche — im Vergleich zu andern civilisirten Völkern — uns befanden. Auch aus diesen negativen Resultaten leuchtet der innige Zusammenhang des Theaters mit der gesammten Cultur eines Volkes aufs überzeugendste hervor. Auch in dieser Zeit war

bei uns das Theater in seiner Nichtigkeit, Halt- und Rathlosigkeit nur ein Symptom.

Wir könnten über die nun folgende sehr lange Epoche der Verwirrung unseres Theaters, des ziel- und gedankenlosen Durcheinanders aller schon dagewesenen und auch neuen Elemente, mit wenigen Zeilen hinweggehen, wenn wir nicht auch aus diesem Zeitraume von mehr als achtzig Jahren die Verbindungsfäden aufsuchen müßten, die endlich doch aus dem Knäuel hinüberführen in die bessere Zeit.

Noch in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts, als die „englischen Comödianten" noch in voller Blüthe waren, zeigten sich auch in der deutschen dramatischen Dichtung Nachwirkungen der Reformation, die ja mit den nahenden Kriegswettern vollkommen in Verbindung standen. Wie schon in der Mitte des verflossenen (16.) Jahrhunderts, sehen wir auch hier die Kämpfe gegen das Papstthum auch in der dramatischen Dichtung in einzelnen entschieden protestantischen Gegenden wieder entbrennen. Auch die Kriegszeit selber fand Ausdruck in mehreren dramatischen Poesien, aber ohne daß es in dieser Gattung, wie es gerade in solcher Zeit sehr natürlich war, zu irgend welcher, wenn auch nur vorübergehender Bedeutsamkeit kam. Alle solche Erscheinungen traten nur hervor, um gleich wieder zu verschwinden, und um anzudeuten, nach wie mannigfaltigen Richtungen ein Ausgang für das rathlose deutsche Drama gesucht wurde. Und seltsam! Fast unmittelbar hinterher, und noch ehe die englische Tragödie mit ihren starken Reizmitteln den Platz geräumt hatte, annoncirten sich die Anfänge — des Schäferspiels! Guarini's Pastor fido war schon 1619 in einer deutschen Uebersetzung erschienen, und auch die deutschen Herausgeber der „englischen Comedien und Tragödien" hatten in der zweiten Sammlung, welche unter dem Titel „Liebeskampf" 1630 erschien*), schon eine Schäferei

*) „Liebeskampf oder Ander Theil der Engelischen Comödien und Tragoedien, in welchen sehr schöne, außerlesene Comödien und Tragödien zu befinden, und zuvor nie in Druck außgegangen. Allen der Comoedi und Tragoedi Liebhabern, und andern zu liebe und gefallen, dergestallt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht darans Spielweiß wiederumb angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths, gehalten werden können. Gedruckt im Jahr 1630." — Auch diese Sammlung ist durch ein Vorwort eingeleitet, worin zuerst — ausgehend von dem Spruche König Salo-



von Aminta und Silvia gebracht. Dies war allerdings hier noch eine durchaus vereinzelte Erscheinung, wie auch der übrige Inhalt dieser Sammlung zeigt, in welcher übrigens neben den sehr verwischten Spuren englischer Herkunft die Späße des Hanswurst an Rohheit jene der älteren Sammlung fast noch überbieten. Die „Singe-Comödien", welche mit Melodien versehen sind, erinnern vielfach — im Inhalt wie in einzelnen Wendungen — an die früheren Pickelhärings-Spiele. Pickelhäring selbst hat in den Stücken dieser neuen Sammlung nicht durchgängig diesen Namen beibehalten, sondern erscheint auch abwechselnd als „Hans Worst" (in der „Macht des kleinen Cupidinis"), als Schrämmgen (Aminta und Silvia) oder auch (in „König Mantalors unrechtmäßiger Liebe") als Schampitasche, jedenfalls eine Verdeutschung von Jean Potage. Uebrigens zeigt auch der Inhalt einiger dieser Stücke bereits andere als englische Einflüsse. Die großen blutigen Greuel, wie sie ehedem beliebt waren, sind hier nicht mehr anzutreffen. Wohl aber ist einmal wieder die Aufgabe gestellt, im Blutvergießen eine gewisse Kunst in der Darstellung zu entwickeln. In der Tragödie „Unzeitiger Vorwitz" (deren Idee auf Cervantes zurückzuführen ist), läuft Amandus, der Ehemann, welcher die Treue seines Weibes durch seinen Freund wollte prüfen lassen und das Weib dadurch zum Selbstmord brachte, am Schlusse des Stückes mit dem Kopf gegen die Wand, „daß das Blut unter dem Hute herfürleufft," und wiederholt dies, bis er todt hinfällt! Dies aber waren für längere Zeit die letzten Anklänge an das Drama des Blutvergießens. Und auch der Hanswurst oder Pickelhäring wußte nicht recht, in welcher Maske er seinen alten Gönnern sich präsentiren sollte und zu welcher Tiefe der Gemeinheit er wohl noch herabsteigen könnte, um Interesse zu erregen. Als die Stürme des Krieges ausgetobt hatten, waren allerdings die „volksthümlichen" Elemente des Theaters mit manchem Andern hinweggefegt worden, — und die Erschlaffung der Gemüther zeigt sich ganz deutlich in der neuen Richtung, die nunmehr

mo's: daß Alles seine Zeit habe, — der Nutzen gepriesen wird, der in der Abwechselung von Freude und Traurigkeit liege; worauf wieder an die Römer erinnert wird, wie auch an die Mißbräuche, welche mit dem Comödienspiel „von leichtsinnigen Gesellen" getrieben worden, wegen derer man aber das Ganze nicht verwerfen könne.

erstand, anfangs nur durch vorübergehende Nebenstörungen gekreuzt. Eine solche Nebenstörung suchte sich wiederum in Nürnberg, auf dem alten Boden des Volksschauspiels, geltend zu machen; und wie aus einer völlig andern, aber nicht eben vorgeschrittenen Zeitstimmung treten uns hier die wunderlichen Dichtungen von Joh. Klay entgegen, ein mit neuern Elementen kunstlos versetzter Aufputz der vergessenen geistlichen Schauspiele, ein unerquicklicher Mischmasch ohne Ziel, und schon deshalb ohne allen Einfluß, weil sich diese Poeterei vom Wesen des Drama's wieder weit entfernte. Interessanter sind aus gleicher Zeit die Dichtungen Rist's, welche an die Kriegsereignisse unmittelbar anknüpften, und worin fast ausschließlich allegorische Personen — das unglückliche Deutschland selbst, der Krieg, der Friede, der Hunger u. s. w. — die Handlung bildeten.*) Solche Erscheinungen konnten ihrem ganzen Wesen nach selbstverständlich keine Dauer haben. Doch schon während noch die Spuren des volksthümlichen Theaters in nur vereinzelten Erscheinungen sich zeigten, ohne daß nach irgend welcher Seite hin ein Ausweg aus dem Trümmerwerk gefunden ward, der zu einem bestimmten Ziele hätte führen können, war die durchaus neue Epoche der gesammten deutschen Poesie, welche mit Martin Opitz beginnen sollte, auch für die dramatische Gattung in den Keimen schon vorhanden. Aber in der hier beginnenden Epoche der sogenannten gelehrt-höfischen Dichtung kamen die so bedeutsamen Reformen des „Vaters der Dichtkunst" M. Opitz gerade dem Drama am wenigsten zu Gute, und es waren zwei nahe neben einander liegende Gattungen theatralischer Spiele, die jetzt dem eigentlichen Schauspiel eher hemmend als fördernd sein sollten: Die schon erwähnten Schäferspiele und — die Oper. Noch in den letzten Sturmesjahren des Kriegs hatten die Schäferspiele sich weiter ihren Weg gebahnt, während gleichzeitig mit der Idylle „Daphne", welche Opitz aus dem Italienischen des Rinuccini übersetzte, auch der Anfang für die Oper gemacht war, und es ist ganz bezeichnend, daß diese erste eigentliche Oper 1627 gelegentlich einer Hoffestlichkeit ins Leben trat, welche der Churfürst von Sachsen Johann Georg I. zur Vermählung seiner ältesten Tochter in Torgau arran-

*) „Das friedewünschende Teutschland" 1648, und „das friedejauchzende Teutschland" 1653, beide von Johan Rist.

girt hatte.*) Wie die Dichter dieser Epoche überhaupt ihr Auge fast ausschließlich auf die formale Behandlung der poetischen Sprache richteten, so ging nun auch aller dramatische Inhalt in dem rein Aeußerlichen gewisser poetischer Formen unter. Wie Opitz in seinem Eifer, durch die Einführung fremder Literatur die deutsche poetische Form zu üben, auch zu den Uebersetzungen der Alten wieder durch eigenes Beispiel anregte; so nahm er auch seine Begriffe von dem Wesen des Drama's ganz aus dem Inhalt und der Form der antiken Tragödie. Von den französischen Classikern hatte Corneille bald zu einzelnen Versuchen angeregt, und daneben drängten sich die Gelegenheitsdichter an die kleinen Sonnen der deutschen Höfe, um durch Servilität zu ersetzen, was an Genie ihnen fehlte. Aus dem seichten Gewässer dieser Literatur ragen nicht unbedeutend die Werke eines Dichters hervor, der wohl als das größte dramatische Talent dieses ganzen Jahrhunderts anzusehn ist: Andreas Gryphius. Wäre dieser Dichter nicht sein ganzes Leben hindurch, schon von Kindheit an, durch vielfaches schweres Mißgeschick in der freien und natürlichen Entwickelung seines Genius gehemmt worden, so hätte vielleicht schon er dem Drama zu entschiedenem Siege verhelfen können. Auch seine Dramen sind nicht frei von den Einflüssen der ganzen neuen Richtung der Poesie; der Pomp der Sprache dominirt ganz entschieden gegen die Handlung und hemmt überall das dramatische Leben. Aber ausgestattet mit außerordentlich reichen Kenntnissen und mit Lebenserfahrung war Gryphius ganz der Mann, das Drama in eine höhere Sphäre der Bildung emporzuheben; nur Schade, daß er dabei der Versuchung nicht widerstehen konnte, diese seine Kenntnisse prunkvoll zu verwerthen, so daß unter dem Pomp gelehrten Wesens die dramatische Wahrheit erdrückt wird. Und trotzalledem werden wir in seinen Tragödien häufig durch den hohen Schwung seines Pathos wie durch den glühenden Ausdruck starker Leidenschaft, wie wir ihn ähnlich noch bei keinem deutschen Dramatiker vernommen haben, oft wahrhaft überrascht. Nachdem

*) Die italienische Oper „Daphne" von Rinuccini, Musik von Jacopo Peri, war 1594 oder 96 zuerst in Florenz, im Palaste des Grafen Corsi, aufgeführt worden. Für die Opitz'sche Uebersetzung hatte der churfürstliche Capellmeister Schütz in Dresden eine neue Musik schreiben müssen.



schon Opitz an die von Aristoteles gegebenen „Regeln“ in einigen Bekenntnissen erinnert hatte, folgte Gryphius diesen Regeln im Ganzen mehr, als die früheren Dramatiker, denn von den „Einheiten“ berücksichtigte er wenigstens die Einheit der Zeit so ängstlich, daß er die Dauer eines Tages kaum überschreitet. Am freiesten kommt des Gryphius ursprüngliches und kräftiges Talent in seinen beiden trefflichen komischen Dichtungen zur Geltung. Sowohl sein „Horribilicribrifax“ als auch sein Peter Squenz oder »Absurda comica« verrathen etwas von Shakespeare'schem Humor, auch abgesehn davon, daß letzteres Stück sogar einen Shakespeare'schen Stoff behandelt, indem wir hier die durch den Sommernachtstraum sich ziehenden Handwerkerscenen mit der schließlichen Aufführung von Pyramus und Thisbe als eine selbständige dreiaktige Comödie behandelt sehen.

Daß Gryphius trotzdem auf das Theater kaum einen Einfluß ausübte, lag ganz einfach daran, daß eine Schauspielkunst in der That noch nicht existirte und nach den so sehr gestörten rohen Anfängen jetzt der Dichtung nicht so plötzlich nachzueilen vermochte. Wir sehn deshalb auch, mehr noch als bei Gryphius, bei seinem bedeutendsten und unmittelbaren Nachfolger Caspar von Lohenstein das Drama vom praktischen Theater sich mehr und mehr entfernen und eigentlich nur als eine besondere Gattung der Literatur behandelt, — wieder ganz im Gegensatze zu den dramatischen Dichtern des 16. Jahrhunderts, die noch weit entfernt davon waren, im Drama eine besondere Kunstgattung zu sehen. Ebenso verhielt es sich mit den „Schauspielern“. Denn bis zum Eintreffen der Englischen Comödianten war bei uns von einem Schauspielerstand noch nicht die Rede. Aus dem Jahre 1601 wird ein gewisser „Forchheim mit Consorten“ erwähnt, welcher auf dem Schlosse zu Dresden eine „römische Tragödie“ aufführte. Die „Engelender“ waren, wie wir wissen, schon seit 1600 in Dresden erschienen und kehrten seitdem in den ersten Jahrzehnten häufig wieder. Dazwischen aber finden wir noch aus dem Jahre 1613 den „Hofbalbirer“ (M. Meyer) erwähnt, der vor dem Hofe in Dresden eine „Historia von Amadis aus Frankreich“ aufgeführt hatte und deshalb bittet, daß der „ganzen Compagnie ein Recompens gereicht werde“, damit die Leute künftig bei ähnlichen Gelegenheiten sich wieder willig finden lassen. Allmälig hatten sich

denn aus den Gesellschaften der „Engeländer“ auch deutsche Truppen gebildet. 1658 war in Wien ein „Comödienmeister aus Dresden“ anwesend, und am Dresdener Hofe sind seit 1668 daselbst angestellte „Churfürstliche“ Comödianten unter dem Titel „Bedienste“ oder auch „schauspielende Diener“ erwähnt. Dazwischen aber ließen sich auch wieder „Springer“ sehn, die nach ihren Künsten auf dem Seile im Theater „Comödien agirten“. Ebenso zogen in den siebenziger Jahren auch bereits französische und italienische Banden umher, und es ist aus diesem Durcheinander wohl zu erklären, daß die deutschen Schauspieler noch nicht zu einer gehörigen Ausbildung oder Organisation ihrer Truppen gelangten, und daß ihre Begriffe von „Kunst“ noch ziemlich dunkel waren.

So sehen wir denn auch um diese Zeit, wie derjenige Comödiendichter, der wie irgend Einer das Zeug hatte, die Volksthümlichkeit der dramatischen Dichtung zum entschiedensten Ausdruck zu bringen, — nämlich Christian Weise, — seine zahlreichen Stücke nur für die Aufführung durch seine Schüler berechnete. Chr. Weise war Rector des Gymnasiums zu Zittau in der sächsischen Lausitz. Mit seinem klaren Verstande, reichen Wissen und redlichen Streben hatte er zunächst als Schulmann sich in hohem Grade verdient gemacht, namentlich um die Ausbildung unserer Muttersprache. Seine Bemühungen darin suchte er dadurch praktisch zu unterstützen, daß er seine Schüler durch Aufführung von Comödien übte, die er alle selbst zu diesem Zwecke schrieb, wobei er denn auch gleichzeitig die Schüler selbst zur „Poeterei“ anzuregen versuchte, weil er der Ansicht war, daß dies die „Geschicklichkeit im Reden“ sehr wesentlich fördern werde. Ueberhaupt war er als Schulmann nichts weniger als einseitig, sondern behielt vor Allem seinen Grundsatz im Auge, daß wir mit Allem, was wir lernen, „dem gemeinen Leben was nütze werden sollten“. Diese Gesundheit seines Wesens zeigt sich auch in allen Weise'schen dramatischen Productionen und er steht hier wieder mit seinem Realismus im schroffsten Gegensatze zu dem geschraubten Pathos und Bilderpomp seiner bedeutenderen Vorgänger, besonders Lohenstein's, wenn er auch an poetischem Schwunge weit hinter Gryphius wie auch hinter Lohenstein zurücksteht. Uns mag jetzt die reine Natürlichkeit Weise's trivial erscheinen, aber wir haben dennoch in diesem

seinem Gegensatze zu der in der Zeit seines Auftretens noch herrschenden Richtung ein entschiedenes Verdienst und eine gesunde Reaction zu erkennen, besonders wenn wir bedenken, daß es gerade ein Schulmann war, der nicht aus den Büchern, sondern aus dem Leben selbst das Leben studirte. Eine höhere Idee von der Tragödie hatte er freilich nicht; er hatte eben nur den Schulzweck, d. h. die Beschäftigung der Gymnasiasten dabei im Auge und richtete sogar den Anfang des Personals bei seinen Stücken nach der Zahl der dafür disponibeln Schüler ein. Wie sehr er nur an diesen engern Zweck dabei dachte, zeigt u. A. eine naive Bemerkung, die er unter dem Personen-Verzeichniß von „Jakobs doppelter Heyrath" macht. Nachdem er angegeben, wie die Musik dazu beschaffen sein solle, und wie auch kleine Kinder zu den Engeln und Schäfern verwendet werden könnten, heißt es: „Wenn es an Personen ermangeln möchte, könnte man in der Mitte manche Scene weniger machen; wie es in den besten Musiken hergehet, da bisweilen etliche Personen stille schweigen." Weise schrieb im Ganzen über ein halbes Hundert Stücke, von denen die meisten in dem Zeitraum von 1680—90 aufgeführt wurden.*) Ueber sein Trauerspiel „Von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello" urtheilte selbst Lessing, daß es „des pedantischen Frostes ungeachtet hin und wieder Funken von Shakespeare'schem Genie" zeige.**) In einer der Possen, eine neue Auflage des Gryphius'schen Peter Squenz, freilich ganz selbständig behandelt, herrscht eine natürliche Komik, die unwiderstehlich wirkt.

Obwohl nun Weise auch in der Form seiner Stücke durchaus zwanglos und frei verfuhr, so finden wir doch nicht durch irgend welche Spur angedeutet, daß er Shakespeare gekannt habe. Allerdings waren längst schon Shakespeare'sche Stücke, wie bereits erwähnt, von den englischen Comö-

*) In der Schrift von H. Palm: „Christian Weise" (Breslau 1854) ist das Verzeichniß mit Angabe der Jahre gegeben. In Folge eingetretener Zwistigkeiten hatte er von 1689 ab bis 1702 die neu erbaute Bühne ganz geschlossen gehalten und von da ab wieder bis 1705 spielen lassen.

**) Es geschah dies in einem Briefe, den Lessing 1773 an seinen Bruder Karl richtete, welcher auch mit dem Plane umging, einen Masaniello zu schreiben, worauf G. E. Lessing ihm rieth, sich doch mit dem Weise'schen Stück bekannt zu machen. Weise's Stück befindet sich in »Zittauisches Theatrum«.

dianten in Deutschland aufgeführt worden, aber in keiner einzigen der vielen Nachrichten über die englischen Vorstellungen wird je der Name eines Dichters genannt. Eben so wenig aufgeklärt ist es bis jetzt, in welchem Verhältniß die uns bekannt gewordenen deutschen Bearbeitungen zu jenen theatralischen Aufführungen der Engländer gestanden haben. Wir können aus der alten Bearbeitung von „Romeo und Julie“ (jedenfalls aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) und aus der spätern Hamlet-Bearbeitung nur schließen, welches die unzweifelhaft deutschen Zuthaten sind, ohne aber daraus etwas Positives für die Beurtheilung der frühern Aufführungen zu gewinnen. Daß auch Gryphius, der sich im Vorwort zu seinem Peter Squenz auf Daniel Schwenter als den Erfinder des Squenz beruft, Shakespeare wirklich nicht gekannt habe, wird vielfach bezweifelt. Warum sollte aber Gryphius seine Bekanntschaft mit der wirklichen Quelle bei seiner Angabe ausdrücklich verleugnet haben? Auch wäre es aus psychologischen Motiven kaum denkbar, daß Gryphius durch die Bekanntschaft mit Shakespeare nicht zu einer freiern Wahl der Stoffe, namentlich mit Bezug auf die romantischen Tragödien, wie auch zu einer freiern Form des Drama's hätte angeregt werden müssen. Auch mannigfache andere Zeichen beweisen uns, wie unbekannt in Deutschland die Dichter jener Stücke waren, welche die englischen Comödianten bei uns eingeführt hatten. Man wußte wohl von „englischen“ Stücken, aber weder von einem Shakespeare, noch von einem Marlowe, oder sonst einem der Autoren. Ja, der Verfasser der i. J. 1673 in der Schweiz erschienenen Bearbeitung der „Widerspänstigen“, der sich sonst durch andere Arbeiten als ein ganz gut unterrichteter Kopf erweist, wußte nicht einmal, daß das Original ein englisches Stück war, sondern deutet auf eine italienische Quelle hin. Und auch der Königsberger Poet Michael Kongehl, von welchem zwei Stücke aus dem Jahr 1680 Shakespeare'sche Stoffe behandeln, wußte zuverlässig von den Shakespeare'schen Stücken nicht das mindeste.*) Unser Christian Weise hatte 1705 in Zittau ebenfalls eine neue Bearbeitung der vorausgegangenen „bösen Katharine“

*) Man vergleiche nur die im Anhang befindliche „Innocentia“ mit Shakespeare's Cymbeline!

zur Aufführung gebracht, ohne bei seiner Arbeit auf Shakespeare zurückzugehn, wie man aus dem Manuscripte seines Stückes klar ersieht.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren wieder neue englische Comödianten-Truppen in Deutschland erschienen, die jetzt aber bald mit Franzosen und auch mit den deutschen Truppen zu rivalisiren hatten. Auch die i. J. 1670 erschienene neue Sammlung von Stücken führt bereits den Titel „Schaubühne Englischer und Frantzösischer Comödianten"; doch ist die Form dieser Stücke um nicht Vieles gebildeter, als in den frühern Sammlungen.*)

Während Christian Weise nun auf seinem beschränkten Gebiete für ein wirklich volksmäßiges deutsches Drama seine Kraft einsetzte, war die mit Opitz begonnene Richtung weiter und weiter vorgeschritten und ganz besonders hatte die Oper schon seit etwa 1670 einen Aufschwung genommen, wie er selbst nachher nicht mehr sich wiederholt hat. Auch gegen diese Modesache der Oper bildete Weise's kräftige Natur einen schroffen Gegensatz, denn wiewohl man so weit kam, die Oper als die höchste Gattung der dramatischen Poesie zu betrachten und alle Dichterlinge darin sich erproben wollten, so artete sie doch sehr bald zum oberflächlichsten Prunkspiel aus. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war besonders Hamburg der Hauptsitz der Oper geworden. Hamburg hatte schon im Jahre 1678 ein speziell für die Oper errichtetes schönes Haus erhalten, und mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts hatte auch Händel daselbst eine Reihe seiner ersten Opern geschaffen. Dieser Aufschwung der Oper war so ungünstig wie möglich mit der Situation des Drama's zusammengetroffen, indem sie an der Lähmung desselben mitwirkte gerade in jener Zeit, da Magister Velthen (seit 1669) von Leipzig aus die erste regelmäßige Schauspielergesellschaft, die diesen Namen beanspruchen konnte, gebildet hatte. Bei den klei-

*) Diese neue in Frankfurt 1670 erschienene Sammlung enthält im ersten Bande: 1. Amor der Artzt. 2. Die Comödie ohne Comödie. 3. Die köstliche Lächerlichkeit. 4. Sganarell oder der Hanrey in der Einbildung. 5. Die Liebesgeschicht deß Alcippe und der Cephise. 6. Die Eyfernde mit ihr selbst. 7. Antiochus. 8. Die Bußhafftige Mutter. 9. Damons Triumph-Spiel. — Die Mehrzahl der im 2. und 3. Bande befindlichen Stücke sind nur Wiederholungen aus den beiden früheren Werken von 1620 und 1630 — ein Beweis, daß der Geschmack seit 50 Jahren noch kein besserer geworden war!



nern Comödianten-Banden hatte die schroffe Trennung des Theaters von der Literatur wieder zu den niedrigsten Hanswurstpossen geführt, während daneben, besonders an den Höfen, Oper und Ballet fast allein noch gepflegt wurden. Velthen hatte sogar zur Bereicherung seines Repertoirs die Molière'schen Stücke ins Deutsche übertragen, und damit sicher das beste Mittel ergriffen, was damals für die Hebung des Schauspiels zu ergreifen war. Seine Anstrengungen blieben gegenüber dem Schaugepränge und dem wiederauferstandenen Pickelhäring fruchtlos, und so bequemte er sich endlich dazu, nach dem Muster der bei uns durch die Italiener bekannt gewordenen comoedia dell'arte das Stegreifspiel einzuführen, welches jetzt neben der schon früher erstandenen „Haupt- und Staatsaktion", diesem dramatisch formlosen Ungethüm, für lange Zeit das „deutsche Theater" zum Sammelplatz der niedrigsten Geschmacklosigkeit machte. Die Oper hatte durch den übertriebenen Pomp in Decorationen, Aufzügen, Tänzen, Zaubereien und Verwandlungen sich bald selbst der Möglichkeit eines Fortschritts beraubt; es trat eine Reaction ein, und auf den deutschen Theatern, die nunmehr aus den Abzweigungen der Veltheim'schen Truppe bevölkert wurden, hatte die unglaublich lederne Haupt- und Staatsaktion sich mit der Zote des Hanswurst vereinigt, um der gedankenfaulen Masse Unterhaltung zu gewähren. Der Hanswurst wurde auch in den pomphaften Haupt- und Staatsaktionen der unumschränkte Herrscher, denn seine Aufgabe war das Extemporiren und sein Recht war es, jeden Ansatz zu einer Form sofort zu zerstören.

So war der Zustand des deutschen Theaters, als in Leipzig Johann Christoph Gottsched mit dem für eine solche Arbeit nöthigen Selbstvertrauen es unternahm, in systematischer Weise eine durchgreifende Reform der deutschen Literatur zu beginnen. Er hatte zunächst mit einer geregelten Kritik den Anfang gemacht*) und mit richtigem Blicke erkannt, daß der Schwerpunkt im Drama zu suchen sei. Noch glücklicher aber war der Gedanke, neben der Theorie auch praktisch vorzugehen, seine Reformbestre-

*) Gottsched's erste kritische Zeitschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen" erschien 1725 bis 26. — Gottsched (geb. 1700) war aus Königsberg in Preußen 1724 nach Leipzig gekommen, ward daselbst 1730 außerordentlicher, und 1734 ordentlicher Professor.

bungen nicht auf das geschriebene Wort zu beschränken, sondern auch gleichzeitig einen Weg zu finden, sie lebendig zu machen. Das geschah durch seine so folgenreiche Verbindung mit der Theater-Directrice Caroline Neuber, einer einsichtsvollen und energischen Frau, welche den Ideen des Leipziger Professors zur thatsächlichen Ausführung verhalf und durch seine Protection 1727 das Theater-Privilegium für die Churfürstlich-Sächsischen Städte erhielt.

Den Bestrebungen Gottsched's konnte erst späterhin, als er bereits entschiedene Erfolge hinter sich hatte, der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht werden. Ursprünglich gingen seine Bestrebungen von einer durchaus richtigen Erkenntniß aus, und seine Absicht war nicht allein, zu zerstören, sondern auch zu schaffen. In ersterer Beziehung war sein Kampf nicht nur gegen den Hanswurst-Unfug, gegen die wilde Regellosigkeit des Theaters gerichtet, sondern auch gegen den Einfluß der Oper. Um dies ganz zu würdigen, muß man bedenken, daß die Oper damals noch nicht als ein musikalisches Kunstwerk galt*), sondern daß sie im Allgemeinen als eine poetische Gattung (unter der Bezeichnung „Singe-Spiel“ oder „Singe-Comödie“ oder auch „als musikalisches Trauerspiel“) angesehn wurde, wobei die Musik eben nur Ausputz war so gut wie die decorativen Kunststücke mit Feuer und Wasser. Wie diese Prunkspiele das Theater beherrschten, ersieht man zur Genüge aus Gottsched's „Nöthigem Vorrath“ ꝛc., wo in dem Zeitraum von etwa 1680 ab ganze Seiten mit Titeln von solchen Opern angefüllt sind, ehe ein paar Schauspiele genannt werden. Zwar kündigt Gottsched bereits unter dem Jahre 1725 an, daß die Leipziger Oper schon seit 1720 aufgehört habe und die übrigen deutschen Opernbühnen auch bald verstummen würden, — aber wir sehen doch bis gegen 1740 die Masse noch kaum gemindert.

Was nun Gottsched der Oper wie der Hanswurstiade entgegenzusetzen hatte, konnte nur als ein Mittel zum Zweck, nicht als der Zweck selbst betrachtet werden. Da wir uns erst eine Literatur schaffen mußten, so sah er als das sicherste Mittel, uns dabei an das Muster einer fremden Litera-

*) Händel lebte bereits seit 1712 in London, wo auch Er späterhin zum Oratorium überging.

tur anzulehnen, die eine den Regeln am meisten entsprechende und in sich selbst fertige Form erreicht habe. Als solche erkannte er das an die Regeln der Alten sich anlehnende französische Drama, und wollte dasselbe gewissermaßen als Schablone für uns benutzen. Freilich konnten wir dadurch zunächst nur eine französische Literatur in deutscher Sprache erhalten, aber wenn uns überhaupt die Kraft zu einer selbständigen Weiterentwickelung inne wohnte, so konnte sie auch auf diesem Wege geschehen. Einzelne Stücke von Corneille und auch von Racine waren bei uns schon vor längerer Zeit durch Uebersetzungen eingeführt, aber sie existirten nicht für das Theater, während nunmehr Gottsched's Verbindung mit dem Theater der Frau Neuber einen ganz andern Erfolg in Aussicht stellte. Er selbst hatte bereits mit seinem „Cato" 1732 eine strenge Copie der französisch-classischen Richtung vorgelegt und entwickelte eine enorme Thätigkeit, dem Neuber'schen Theater ein völlig neues und ausreichendes Repertoir aus dieser Gattung herzustellen, indem er selbst und seine Gattin mit Uebersetzungen vorangingen und Andere zu gleichen Arbeiten animirten. Die Neubers hatten mit heroischem Muthe das verwahrloste Publikum für diese Richtung zu gewinnen gesucht; ohne sich durch pekuniäre Verluste einschüchtern zu lassen, hatten sie die neuen regelmäßigen Tragödien, in denen auch der Vers dem Publikum wieder als etwas Fremdartiges erschien, von Leipzig nach Hamburg und nach Nürnberg zu verpflanzen gesucht.

Die Regeln des Aristoteles hatten schon lange Zeit vorher einzelne Poeten lebhaft beschäftigt. Wenn es schon von Opitz als ein Fehler angesehn wurde, Kaiser und Fürsten im Lustspiel auftreten zu lassen, während das Trauerspiel nur von heroischen Charakteren angefüllt sein sollte, so war es kein Wunder, wie namentlich die Aristotelischen Einheits-Regeln von beschränkteren Köpfen aufgefaßt wurden, so u. A. von dem Poeten Barthold Feind, dessen dramatische Dichtungen (Opern oder „Musikalische Schauspiele" genannt) 1708 erschienen. Es ist sehr spaßhaft, denselben in einer Abhandlung darüber sich abmühen zu sehn, das Richtige herauszufinden, wobei er zu dem Resultate kommt, daß man bei der Opern-Form nicht gar so streng an jenen Gesetzen zu halten nöthig habe, wie in den „redenden Trauerspielen", weshalb er sich die Freiheit genom-

men, bei seinem »Masaniello furioso« eine Zeit von 6 bis 7 Tagen zu wählen, und er wolle „nicht zürnen, wenn ein anderer 10 nimmt". Nur gegen eine ganze weitläuftige Geschichte von 7—8 Monaten oder gar so viel Jahren verwahrt er sich gewaltig, weil solches „des Poeten großer Einfalt zuzumessen" sei. Endlich kommt der Verfasser in seiner Sorge um die Einheit der Zeit zu der folgenden feinen Berechnung: „Wenn man die Sonne auf dem Theater aufgehen läßt, so wird sie in einer Viertelstunde mitten am Horizont stehen, woraus ein Tag von 30 Minuten muß geschlossen werden: Und auf diese Art könnte man ein Süjet von 6 Tagen gestatten." Man sieht aus dieser Schlauheit des Herrn Feind wenigstens, wie dehnbar der Begriff der Zeit-Einheit auch solchen Leuten sein konnte, welche doch dabei die Autorität des Gesetzes anerkannten. — Gottsched gestattete nach Aristoteles in einem Drama als Zeitraum nur einen „Umlauf der Sonnen". Auch rechnete er dabei nicht so mathematisch, wie Herr Feind, begründete die Vorschrift aber damit, daß es keinen Sinn habe, wenn man es auf der Bühne „etlichemal Abend werden sieht" und dabei, ohne zu essen, zu trinken, zu schlafen, auf seinem Platze sitzen bliebe!*) Ja Gottsched hielt auch daran fest, daß die Handlung eines Stückes nur am Tage geschehn dürfe, und „nicht bei Nacht, weil diese zum Schlafen bestimmt ist". Daß Gottsched der Phantasie eines Publikums gar so wenig zumuthen wollte, zeigt schon genügend, wie wenig Phantasie und poetisches Verständniß er selbst besaß. Er war der trockene Rechenmeister, der gelehrte Pedant, der gegen einen so verwilderten Zögling, wie das deutsche Theater war, nur mit der

*) Gottsched's „Versuch einer kritischen Dichtkunst". 1730. — In diesem Lehrbuche giebt er auch ein förmliches Recept zu guten und richtigen Trauerspielen: . . . „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnreiche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellt. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Aehnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehn zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet." . ꝛc. (Ich entnehme die Stelle der dritten Auflage des Buches, v. J. 1742.)

äußersten Strenge durchzukommen meinte und es mit Grenzpfählen, Barrieren u. s. w. einengte. So war es natürlich, daß sein Zorn sich ganz besonders gegen den Hanswurst wandte, den er als das Symbol des ganzen theatralischen Unfugs zum Feuer verdammte. Gottsched war wirklich in gewissem Sinne der Dictator, der sich der Anarchie entgegenstellte. Daß er dabei auch manche gute Anfänge zu einem vaterländischen Drama vernichtete, indem er namentlich auch den kräftigen Realismus Christian Weise's anfeindete, ist freilich zu bedauern. Aber für Gottsched konnte trotzdem die traurige Erfahrung zweier Jahrhunderte sprechen, nach welcher allerdings von einem aus dem deutschen Volke selbständig hervorgehenden Drama kaum noch etwas zu hoffen stand. Das Wichtigste bei der Gottschedischen Reform bleibt dabei immer seine praktische Verbindung mit dem Theater. Als im Jahre 1740 die Neubers Deutschland verließen, um sich nach Rußland zu begeben, sah er sich denn auch des wichtigsten Mittels beraubt, seine Reformen durchzuführen. Aber schnell war er entschlossen, einen Ersatz zu suchen. Den sollte wenigstens annähernd seine „Deutsche Schaubühne" leisten, mit welcher er außerdem zu erreichen hoffte, den bisher bei der Leipziger Bühne durchgeführten Grundsätzen durch ein gedrucktes Muster-Repertoir weitere Verbreitung zu verschaffen. Er selbst gab als Motiv für dieses Werk an: damit nicht mit der Abwesenheit der Neuber'schen Gesellschaft der Geschmack „wieder in das alte Chaos verfallen möge", und damit junge Dichter, die jetzt ein gutes Theater nicht mehr sehn, wenigstens durch die Mittheilung guter Stücke Anregung erhielten. So war es auch sein Bestreben, diese „deutsche Schaubühne" außer mit den meist von ihm und von seiner Gattin übersetzten Stücken aus der fremden Literatur, von Corneille, Racine, Voltaire und Destouches, sowie auch von dem Dänen Holberg u. A., durch Originalwerke deutscher Autoren zu bereichern, die im Sinne der „Regeln" schrieben. Er selbst verfaßte mehrere Trauerspiele, Frau Adelgunde Gottsched mehrere Lustspiele und von den Uebrigen, die aus dieser Schule hervorgingen, ragte besonders der junge Joh. Elias Schlegel als ein wirklicher Dichter hervor.

Die französischen Classiker in unsere Literatur einzuführen, konnte hierbei nicht als das eigentliche Ziel Gottsched's angesehn werden. Cor-

neille und Molière waren schon vor ihm bei uns bekannt geworden, auch auf dem Theater, schon zu Velthen's Zeit. Gottsched aber hatte es verstanden, diese bereits vorhandenen Anfänge als einen bestimmten Sammelpunkt zu benutzen, ein System daraus zu bilden. Obwohl auch der dänische Lustspieldichter Holberg bei uns schnell große Verbreitung durch Uebersetzung und Nachahmung fand und dazwischen auch ein paar vereinzelte englische Stücke, von Addison und von Cibber, bei uns bekannt geworden waren, so lag doch allerdings der Schwerpunkt der ganzen neuen Richtung im französischen Drama. Corneille, Racine und Voltaire füllten das tragische Repertoir der Theater von Leipzig und Hamburg, und im Lustspiel dominirten Destouches und Marivaux, daneben Regnard, Le Grand, de la Chaussée und Andere.

Nachdem also das deutsche Theater zwei Jahrhunderte hindurch auf verschiedenen Wegen herumgeirrt, ohne eigentliche Ziele und ohne wesentliche Fortschritte, sollte endlich das Resultat für uns — das französische Theater und eine sklavische Nachahmung desselben sein?

Allerdings beherrschte das Drama der Franzosen unsere junge, erst jetzt aufblühende Bühne; daß aber dieses nicht das Endresultat sein konnte und sollte, dessen war sich Gottsched selbst vollkommen bewußt, denn er hatte in der That die Reform zur Ehre unserer eigenen, deutschen Literatur unternommen und er entwickelte eine bewundernswürdige Thätigkeit, zum Uebersetzen oder zum eigenen poetischen Schaffen anzuregen. Wenn unter den deutschen Dichtern auch Elias Schlegel anfänglich noch ziemlich vereinsamt blieb, und neben ihm Gellert nur für die Erweiterung des Schäferspiels wirksam sein konnte, so war doch unter den Gebildeten der Schaffensdrang für das Theater angeregt worden; die Interessen des Theaters und der dramatischen Literatur sollten fortan Hand in Hand gehen. In dieser Vereinigung der Literatur und des Theaters haben wir den schwerwiegenden Vortheil und das folgenreiche Resultat in dieser letzten Wendung der Dinge zu erkennen, und in diesem Punkte ist das große Verdienst Gottsched's unbestreitbar und unvergänglich. Auch in einem speziell den Dramen Shakespeare's gewidmeten Buche darf diese Anerkennung dem grimmigsten Gegner des britischen Dichters nicht vorenthalten werden.

4. Shakespeare's Einführung in die deutsche Literatur. v. Borck's Uebersetzung des „Julius Cäsar". Gottsched und Joh. Elias Schlegel.

Shakespeare's Stücke waren, wie wir wissen, zum Theil schon von den Englischen Comödianten in Deutschland aufgeführt worden, Shakespeare'sche Stoffe waren späterhin von Berufenen und Unberufenen in selbständiger Weise bearbeitet worden, — das Alles, ohne daß die deutsche Literatur auch nur von der Existenz des Dichters Kenntniß genommen hätte, denn dies war dem achtzehnten Jahrhundert vorbehalten.

Shakespeare's Name wird bei uns — so viel man bis jetzt hat ermitteln können, zum ersten Male 1682 genannt, aber es ist dies in der That nichts als eine Namen-Nennung, ohne jede kritische Bedeutung. Diese Erwähnung findet sich in „Daniel Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache" rc.. (Kiel 1682). In dem 4. Kapitel dieses Buches „Von der Engelländer Poeterey" heißt es u. A.:

„. . . Der John Dryden hat gar wohl gelehrt von der Dramatiä Poesie geschrieben. Die Engelländer, die er hierinnen anführt, sind Shakespeare, Fletcher, Beaumont, von welchen ich nichts gesehn habe. Ben Johnson hat gar viel geschrieben, welcher meines Erachtens kein geringes Lob verdienet" . . .

Der Verfasser geht dann näher auf Ben Johnson ein, ohne über Shakespeare auch nur Dryden des Weitern zu citiren.

Die nächste Erwähnung (nach sechs und zwanzig Jahren!) geschieht auch nur mit Berufung auf eine andere Autorität, nämlich im Jahre 1708 in der schon erwähnten Abhandlung des Barthold Feind*): „Gedanken von der Opera", worin es, gelegentlich einer Schilderung der starken Wirkungen in der dramatischen Poesie, heißt:

»Mr. le Chevalier Temple in seinem Essai de la Poësie erzehlet p. 374, daß etliche, wenn sie des renommirten Englischen Tragici

*) H. Hettner (Lit. Gesch. d. 18. Jahrh.) giebt an, daß F. W. Carpzow 1695 ebenfalls mit Hinweis auf W. Temple Shakespeare unter den besten engl. Dichtern nenne.

Shakespear Trauerspiele verlesen hören, offt lautes Halses an zu schreyen gefangen, und häuffige Thränen vergossen ..."

Aber trotz dieser vereinzelten Hinweise auf den englischen Dichter, der hier doch schon als „renommirter Tragicus" bezeichnet wird, ging es doch sehr langsam, bis man zu einer, wenn auch nur oberflächlichen Kenntniß des Dichters selbst vorschritt. Und obwohl 1715 in Mencken's „Compendiösen Gelehrten-Lexikon" schon ein paar dürftige biographische Notizen hinzugefügt werden, so läßt dieser Artikel hinsichtlich der Würdigung des Dichters noch keineswegs einen Fortschritt erkennen. Diese, späterhin von Jöcher und von Zedler aufgenommene Notiz lautet in der ursprünglichen Fassung (bei Mencken 1715) vollständig:

„Shakespeare (Wilh.) ein englischer Dramaticus, geboren zu Stratford 1564, ward schlecht auferzogen und verstund kein Latein, jedoch brachte er es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein schertzhafftes Gemüthe, kunte aber doch auch sehr ernsthafft seyn, und excellirte in Tragödien. Er hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Johnson, wiewohl keiner von Beyden viel damit gewann. Er starb zu Stratford 1616. 23. April im 53. Jahre. Seine Schau- und Trauer-Spiele, deren er sehr viel geschrieben, sind in VI Theilen 1709 zu London zusammen gedruckt und werden sehr hoch gehalten."

Und dieses Urtheil blieb auch noch in den späteren Erweiterungen dieses Werkes, selbst noch bei Jöcher in der Auflage von 1751! — unverändert bestehen, nur mit einem kleinen Zusatz über die seitdem in London erschienene Ausgabe Shakespeare's von Theobald.*)

---

*) Um die Auffindung und Zusammenstellung der frühesten Erwähnungen Shakespeare's in unserer Literatur hat sich Prof. Aug. Koberstein, sowohl in seiner Literaturgeschichte wie auch speziell in den „Vermischten Aufsätzen" 2c., höchst verdient gemacht. Natürlich können solche Arbeiten nur allmälig zu einer gewissen Vollständigkeit gedeihen, und so blieb auch in den Angaben des so gewissenhaften Forschers Manches genauer festzustellen, Manches zu ergänzen übrig. Der oben aus Mencken's Compend. Gelehrten-Lexikon citirte Artikel zieht sich, mit ganz unwesentlichen kleinen Abweichungen, durch alle spätern Auflagen von Zedler und von Jöcher und wird daher

Dazwischen findet sich nur aus dem Jahre 1732 eine neue Erwähnung Shakespeare's. Die erste Auflage von Ludolff Benthem's „Engeländischer Kirch- und Schulen-Staat“ (Lüneburg, 1694) enthält in dem Kapitel „von den fürnehmsten Gelehrten Leuten in England“ noch nicht einmal den Namen des Dichters, obwohl allein aus dem Zeitalter der Elisabeth achtzig Namen aufgeführt werden, unter denen freilich außer Shakespeare auch die hervorragendsten Dramatiker fehlen, ebenso in dem aus der Zeit Jakob's I. gegebenen Verzeichniß. Erst in der späteren Auflage des Benthem'schen Werkes vom Jahre 1732 ist das Kapitel „Von den Gelehrten in Engeland“ sehr erweitert, und auf den nahezu 400 Seiten dieses Abschnittes, worin 306 Gelehrte besprochen sind, heißt es:

> „§ 151. William Shakespear, kam zu Stratford in Warwickshire auf diese Welt. Seine Gelehrtheit war sehr schlecht, und daher verwunderte man sich um destomehr, daß er ein fürtrefflicher Poeta war. Er hatte einen sinnreichen Kopff, voller Schertz, und war in Tragödien und Comoedien so glücklich, daß er auch einen Heraclitum zum Lachen und einen Democritum zum Weinen bringen konnte.“

So war man durch diese vereinzelten Notizen in Deutschland wenigstens auf die ganz außerordentlichen Wirkungen der Shakespeare'schen Dramen aufmerksam gemacht. Aber erst der Schweizer Bodmer scheint mit dem Dichter selbst sich bekannt gemacht zu haben, den er — im Jahre 1740 — unter dem Namen Saspar, jedoch in höchst ehrender Weise, erwähnt*); und im Jahre darauf

---

häufig aus viel späterer Zeit als aus dem Jahre 1715 datirt. Ebenso herrscht in einigen neuern Angaben über den Artikel von Benthem einige Verwirrung. Ich bin bemüht gewesen, durch genaue Vergleichung aller Ausgaben der genannten Werke das Richtige festzustellen.

*) Im Jahrbuch der „deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ von 1865 hat K. Elze nachgewiesen, daß dies Saspar oder Sasper nicht als Unkenntniß Bodmer's betrachtet werden könne, sondern nur als eine der in jener Zeit vielfach (bei Bodmer wie auch bei Gottsched u. a.) üblichen Germanisirungen fremder Namen. Bodmer spricht in der Vorrede zu einer Abhandlung „von dem Wunderbaren in der Poesie“ (1740) darüber, wie lange selbst die Engländer gebraucht, ehe sie die Schönheit von Milton's „Verlornem Paradies“ ganz würdigen konnten, „ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar und andern den Geschmack zu diesem höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist“. Aus einer später erschienenen

beginnt unsere Shakespeare-Literatur mit der endlich erscheinenden ersten eigentlichen Uebersetzung eines Shakespeare'schen Stückes. Es war dies die Uebersetzung des „Julius Cäsar", von dem preußischen Gesandten C. W. v. Borck herrührend. So wenig entsprechend dem Originale uns jetzt die durchweg angewandten Alexandriner in dieser Uebersetzung auch klingen mögen, so ist doch dieses Buch schon dadurch äußerst wichtig für unsere Geschichte Shakespeare's, weil hiermit der geheimnißvolle Schatten erst bestimmtere Formen anzunehmen beginnt, und weil erst mit dem Erscheinen dieses Stückes die literarische Kritik Shakespeare's bei uns eingeleitet wird. Denn es ist wohl bemerkenswerth, daß in den sporadischen über den Dichter bis dahin erschienenen Notizen auf keines der Stücke verwiesen wird, welche bereits im 17. Jahrhundert in Deutschland aufgeführt waren und den Dichter — wenn auch nur erst in den ärgsten Verunstaltungen (Hamlet, Romeo und Julie ꝛc.) — oder in nur theilweiser Benutzung des Stoffes (Gryphius' Squenz) auf das Theater gebracht hatten. Wie bei allen jenen Stücken der Name Shakespeare nie genannt ward, so wußte man auch bis jetzt noch in unserer Literatur nichts davon, daß Shakespeare bereits seit anderthalb Jahrhunderten auf dem deutschen Theater eine gewisse, wenn auch nur sehr beschränkte, Wirksamkeit geübt hatte.

Die erste kritische Stimme aber, die sich nunmehr, aus Anlaß jener Cäsar-Uebersetzung, über Shakespeare vernehmen ließ, war eine entschieden abweisende.

Johann Christoph Gottsched, „der Weltweisheit und Dichtkunst öffentlicher Lehrer zu Leipzig", welcher in den ersten Auflagen seines Lehrbuchs: „Versuch einer Critischen Dichtkunst" (1730 und 1737) Shakespeare noch gar nicht genannt hatte, brachte in seinen „Beyträgen

---

Schrift Bodmer's „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde ꝛc." ergiebt sich, daß unter Saspar in der That Shakespeare zu verstehen war. Einmal wird aus dem „sommernächtlichen Traum" des „engelländischen Sasper" eine Stelle des Theseus citirt. Ein anderer Passus lautet: „Unter den Engelländern hat Sasper den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen."

zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit zc.", im 27. Stück 1741, folgende Recension über die Borck'sche Cäsar-Uebersetzung:

„Der Tod Julius Cäsars, ein Trauerspiel aus dem englischen des Shakespeare übersetzt. Berlin, bey Ambr. Hauden, in 8. Die Uebersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsre Sprache bringt: gerade als ob alles was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre; und als ob wir nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unsrer Landsleute aufzuweisen hätten. Die elendeste Haupt- und Staatsaction unsrer gemeinen Comödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespears ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsre Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe giebt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen, als unsere Comödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen worden. Nächstens wollen wir ausführlicher davon reden."

Und hierauf erschien, aus anderer Feder, noch in demselben Jahre, und zwar gleich im nächstfolgenden (28.) Stück derselben Schrift ein allerdings sehr eingehender Aufsatz, der wiederum an diese Cäsar-Uebersetzung anknüpfte, jedoch neben allen Ausstellungen, an der Uebersetzung sowohl, wie an dem englischen Dichter selbst, Letzterm so viel Gutes zugestand, wie Gottsched es nicht bis an sein Ende zu thun vermochte. Dieser Aufsatz, in welchem eine Vergleichung Shakespeare's mit Andreas Gryphius, dem bis dahin am meisten bewunderten deutschen Dramatiker, angestellt wurde, kann wohl als das erste kritische Urtheil angesehn werden, in welchem von einem deutschen Gelehrten — der Verfasser war der treffliche Joh. Elias Schlegel*) — nicht

*) Joh. Elias Schlegel (geb. 1718 zu Meißen) darf in mannigfacher Beziehung unter den hervorragenden Geistern jener Periode in erster Reihe genannt werden. Viele

allein das ungewöhnliche Genie Shakespeare's gewürdigt, sonst auch seine so häufig bemerkbare Ueberlegung und Kunst in der Darstellung anerkannt wird.*) Aber Joh. Elias Schlegel begnügte sich auch nicht damit, den großen Dichter aus der Uebersetzung dieses Stückes zu beurtheilen, sondern er kannte ihn in der Ursprache und unterzog die allerdings vorhandenen Fehler in der immerhin sehr verdienstvollen Uebersetzung einer ziemlich strengen und eingehenden Kritik:

... „Daß die Uebersetzung des Verfassers etwas haben müsse, das in dem Originale nicht ist, kann daraus leichtlich geschlossen werden, weil das Original von einer gesitteten Nation, seiner großen Fehler ungeachtet, lange Zeit her, wegen seiner großen Schönheiten bewundert worden, die Uebersetzung aber bey so vielen Leuten als wir ihrer davon erforschet, einen ganz widrigen Eindruck gehabt. Wir haben uns die Mühe gegeben, die Ursachen dieses Unterscheids zu suchen.“ Nachdem nun verschiedene Geschmacklosigkeiten des Uebersetzers mit Sachkenntniß und eingehend erörtert, unter Anderm auch die Rede des Marc Anton bei Cäsar's Leiche (»O pardon me etc.«) als Probe mitgetheilt ist, wobei Schlegel eine eigene Uebersetzung dieser Rede (aber ebenfalls in Alexandrinern) folgen läßt, geht er auf die nähere Vergleichung Shakespeare's mit Andreas Gryphius über, der — obgleich man ihn wegen seiner rauhen Schreibart und seiner oft dunkeln Ausdrucksweise nicht öffentlich aufführe — dennoch viele Hochachtung bei uns genieße. Die Vergleichung Beider, in ihren gemeinsamen Fehlern und Schönheiten wie in dem, was sie von einander unterscheidet, wird an zweien ihrer Werke, an Shakespeare's Cäsar und an „Leo Arminius“ von Gryphius ausgeführt. Zunächst spricht sich Schlegel über die

seiner dramatischen Dichtungen — „Canut“, „Der Geheimnißvolle“, „Der geschäftige Müßiggänger“ u. a. m. — blieben lange Zeit auf dem Repertoire des deutschen Theaters.

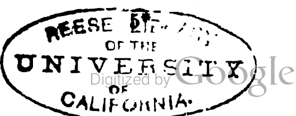
*) Der Aufsatz ist benannt: „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear. Berlin 1741.“ (Beyträge zur Critischen Historie zc. Acht und zwanzigstes Stück. Leipzig 1741.) Wenn K. Goedeke in seinem „Grundriß zc.“ die Bemerkung macht, Schlegel habe in diesem Aufsatze das Gottsched'sche Urtheil „ausführlicher begründet“, so ist dies keinesfalls richtig und diese Auffassung unsers verdienten Literarhistorikers entspringt wohl aus dem Hinweis Gottsched's in dem (oben citirten) vorausgehenden Artikel derselben Zeitschrift.

dramatische Form der Engländer im Allgemeinen aus: „Das erste, was man bey einem Schauspiele zu beobachten hat, ist die Einrichtung desselben. Aber eben dieses pfleget bei den Engelländern insgemein das letzte zu seyn. Wenn ich nach demjenigen urtheilen soll, was ich in der englischen Schaubühne gelesen habe: so sind ihre Schauspiele mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung. Man sucht eine Anzahl von Personen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit einander gehabt haben: Wenn man sie nun von ihren wichtigsten Begebenheiten so viel reden lassen, als genug ist, eine Anzahl Zuschauer einige Stunden lang zu unterhalten; und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte, oder zu dem Ausgange ihres Lebens gekommen ist, so hört man auf. Hier denket man so genau nicht an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird, und die Zuschauer alsdann in die höchsten Leidenschaften stürzt: sondern man sieht dieses mehr als eine Nebensache an, und bemühet sich nur Personen wohl vorzustellen; wiewohl die Einrichtung der Fabel deswegen eben nicht bey allen Trauerspielen hintenangesetzet ist. . . .“

Der fortwährende Wechsel des Ortes im Cäsar wird näher dargelegt und dagegen dem Gryphius zugestanden, daß — wenn er auch „nicht allen Regeln genug gethan“ — er doch in der Handlung seines genannten Stückes strenger an der Einheit derselben festhalte. „Beide — heißt es dann weiter — haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden; und daß die unglücklichen Zufälle der Großen, und die Schicksale des Staats einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen. Da man also bei beiden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bey dem Gryph in weit höherm Grade ist, als bey dem Shakespear, so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engländers besteht. . .“ Schlegel bezeichnet es sodann als eine Eigenheit Shakespeare's, daß er die Hauptcharaktere meist durch Andere schildern läßt, und zwar so treffend, „daß fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt“. Als Beispiele werden die Charakteristik des Cassius durch Cäsar, die des Brutus durch Marc Anton angeführt. „Von dem einzigen Anton hat Shakespeare keinen längern Charakter gemacht, als diesen:

Er liebet gar zu sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, abbilden. Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charakteren haben; obgleich Shakespear nach dem Urtheil der Engländer, seine Menschen selber gemacht hat. Dieses ist eine große Regel für diejenigen, welche ein gleiches wagen wollen...." Nachdem die Art, Charaktere zu schildern, bei Gryphius gezeigt wird, heißt es weiter: „Dieses kann ich unterdessen nicht leugnen, der Engländer hat einen großen Vorzug in den verwegenen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet; welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein anderer nicht so leicht erlangen wird...." Diese Kühnheit in der Charakteristik sei bei Gryphius auch anzutreffen, aber doch nicht so häufig. Ueber die „Sprache der Leidenschaften" heißt es: ...„Beyde sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen, und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben. Beyde sind auch zuweilen schwülstig und verfallen auf weit ausgeführte und weit hergeholte Gleichnisse".... „Der Unterschied zwischen Beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser: daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt, Gryph aber alles zu Gemüthsbewegung machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in das Uebertriebene und Lächerliche fällt".... „Die Sittensprüche" seien bei Beiden pathetisch; „bei dem Shakespeare aber scheinet überall eine noch tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten". Einen Fehler habe Shakespear für sich, „daß er die edeln Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungestört zu bewundern. Der erste Auftritt ist gleich ein Zeuge davon; und der, wo Casca erzählet, was dem Caesar bey den Lupercalien begegnet, ist nicht besser. Es kann seyn, daß verschiedenes darin ganz natürlich ist, aber ein Poet, der Trauerspiele schreibt, thut es, um in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften zu erwecken, und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmt seyn als es will."... Auch die Lampe beim Brutus, das Erwähnen des



Kalenders, seines „Schlafpelzes“ u. s. w. wird als störend bezeichnet und als Beispiel der bei Shakespeare so „hochgetriebenen Gleichnisse“ die Stelle des Marc Anton (bei Cäsar's Leiche) angeführt, da dieser Cäsar als den von fürstlichen Jägern erlegten Hirsch bezeichnet. Gryphius sei öfter schwülstig, als Shakespeare, letzterer sei es jedoch in höherm Grade. Endlich seien auch Beide „in Affecten bisweilen gekünstelt. Sie bringen Gleichnisse an, wo niemand leicht mit Gleichnissen reden wird, ... insonderheit ist Gryph noch öfter in diesen Fehler als Shakespear gefallen“.

Schlegel beendet seine Abhandlung mit folgendem Satze:

„Ich glaube nunmehr, daß ich dem Shakespear sein völliges Recht widerfahren lassen; und daß diejenigen, die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist, als Regeln herrschen, und die sich nicht abschrecken lassen, etwas rauhes zu lesen, und die Tugenden eines Poeten zu bewundern wissen, ohne seine Fehler hochzuachten, eine genauere Vergleichung dieser beyden Leute mit vielem Vergnügen machen werden. Ich habe weder Platz noch Lust gehabt, ihnen alle Schönheiten dieser großen Leute zu zeigen; und noch weniger haben wir diesen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als sie selber Schuld haben.“

Wenn man diesen Schlegel'schen Aufsatz im Zusammenhang mit den bisher über Shakespeare vernommenen Aeußerungen, und mit Rücksicht auf die noch herrschende gänzliche Unbekanntschaft mit dem Dichter, betrachtet, so läßt sich doch — trotz aller tadelnden Bemerkungen und trotz der wunderlichen Zusammenstellung mit Gryphius — nicht verkennen, daß der Verfasser, der nach Gottsched's Vorgang und in dessen Zeitschrift eine völlige Verurtheilung Shakespeare's begründen sollte, aus dem Ankläger in den Vertheidiger desselben sich verwandelte. Es ist gewiß ganz richtig, wenn der spätere Herausgeber*) von J. E. Schlegel's Werken (1764), in dem Vorbericht zu diesem Aufsatze, die Vergleichung mit Gryphius gleichsam entschuldigend, bemerkt: „Man muß bedenken, daß diese Vergleichung ein-

*) Joh. Elias Schlegel's Werke. Herausgegeben von Joh. Heinrich Schlegel (dem jüngern Bruder des Dichters). 5 Theile. Kopenhagen und Leipzig, 1761—70. Der noch jugendliche Dichter war bereits 1749 gestorben.



gewurzelte Vorurtheile zu bestreiten hatte, und daß damals die meisten Liebhaber der deutschen Poesie Gryphen nicht sonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen so unregelmäßigen und seltsamen Schriftsteller erhöhete, als ihnen Shakespear abgemalet ward."

Auch Schlegel, ein Schüler und Mitarbeiter Gottsched's, war denn auch anfänglich durch die „Unregelmäßigkeit" des englischen Dichters vielfach im Genusse seiner Poesie gestört worden. Aber man sieht deutlich, wie er — je mehr er sich zum Zwecke der Beurtheilung jener Uebersetzung mit dem Originale beschäftigte — auch mehr und mehr in den Zauberkreis gebannt ward. Manche Bemerkungen in dem Aufsatze, z. B. über die „verwegenen Züge", über die Behandlung der „Gemüthsbewegungen", über das Ueberwiegen der Charaktere gegen die Handlung u. s. w. beweisen Schlegel's feine Empfindung und klare Anschauung. Was darin noch getrübt erscheint, ist vollkommen entschuldigt durch die Verhältnisse. Schlegel deutet bereits hierin an, daß die nationale Eigenthümlichkeit ihre Berechtigung habe, was er später an anderer Stelle noch bestimmter aussprach, wie Er es denn auch war, der die so viel gemißbrauchten und mißverstandenen Regeln des Aristoteles von den Engländern im Wesentlichen besser gewahrt sah, als von den Franzosen. Und gerade diese Anschauung war ja doch der Kernpunkt der spätern Lessing'schen Polemik.*)

Daß Gottsched in dem Schlegel'schen Aufsatze von alledem noch nicht die Keime sah, beweist, wie ihn der Haß gegen das englische Drama ganz verblendete, und der Humor dabei war, daß Gottsched eben Demjenigen, der in seinem Sinne den gefährlichen Eindringling bekämpfen sollte, den Boden anwies, auf welchem gerade für eine richtigere Würdigung Shakespeare's die ersten bescheidenen Grundlinien gezogen wurden. Daß Gottsched dies noch keineswegs erkannt hatte, geht daraus hervor, daß er noch im nächsten (achten) Bande der „Beyträge", vom J. 1742, in einem neuen heftigen Ausfall gegen den englischen Dichter schließlich auf die (Schlegel'sche) Besprechung des Cäsar im vorigen Bande hinwies.

*) Lessing selbst weist in seiner „Dramaturgie" und zwar im 44. Stück (1767) in einer Anmerkung auf diesen Ausspruch „unsers Schlegel" in dessen „Gedanken zur Aufnahme des deutschen Theaters" hin.



Der Aufsatz ist gegen einen Artikel im 592. Stück des englischen „Zuschauer“ gerichtet. Es handelt sich darin wieder um die „Regeln“ des Drama's und Gottsched citirt aus dem Aufsatze des „Zuschauer“ u. A. folgenden Satz: ... „Unser unvergleichlicher Shakespear ist ein rechter Stein des Anstoßes für alle solche Tadler. Wer wollte nicht lieber nur ein einziges von allen seinen theatralischen Gedichten lesen, darinnen Nota bene nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, als irgend eine Geburt unsrer neuen Kunstrichter, darinnen keine von allen verletzet ist.“

Nach diesem Citat aus dem Aufsatze des Spectator sagt Gottsched: „Dieß klingt nun recht hoch und wer von Shakespears Sachen nichts gelesen hat, der sollte fast denken, es müßte doch wohl recht was schönes seyn, welches den Abgang aller Regeln so leichtlich ersetzen kann. Allein man irret sich sehr. Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hintansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bei dem Shakespear so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas vernünftiges gelesen, daran ein Belieben tragen wird. Sein Julius Cäsar, der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles untereinander. Bald kommen die läppischen Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln um sich schmeißen, und tausend Possen machen; bald kommen wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden. ... Die Zeit ist so schön darinnen beobachtet, daß dies Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Cäsar anfängt und mit der pharsalischen*) Schlacht aufhört. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat; ungeachtet er sich zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gemahlin Portia zu verschmerzen. Wenn nun solche Sachen einem Liebhaber der Dichtkunst die Verwerfung der Regeln angenehm machen können; so muß er ein trefflich Geschick zur englischen Leichtgläubigkeit haben“. ... Es wird dann, wie schon bemerkt, auf die ausführliche Schlegel'sche Be-

*) Gottsched hat das Versehen später gelegentlich verbessert.

sprechung dieses Trauerspiels im 7. Bande verwiesen. Und bei all diesem Eifer Gottsched's ist mit Sicherheit anzunehmen, daß derselbe, sowohl zu dieser Zeit als auch später noch, von Shakespeare nur den Julius Cäsar kannte und auch diese Tragödie nur in dieser Borck'schen Uebersetzung, denn so oft der Leipziger Professor noch gegen Shakespeare eine Aeußerung thut, bezieht er sich immer nur auf dessen Cäsar. Es geschieht dies namentlich in dem bereits citirten Aufsatz gegen den Spectator, ferner in derselben Zeitschrift von 1743, wo viele Stellen citirt werden und zwar nach der genannten Uebersetzung. Kürzer erwähnt er ihn ein paarmal in einem Abschnitte der in demselben Jahre erschienenen dritten Auflage der „Critischen Dichtkunst"; wie auch noch drei und zwanzig Jahre später in dem zweiten Theile seines „Nöthigen Vorrath ꝛc." (1765), da schon die Wieland'sche Uebersetzung zum größern Theil erschienen war.*) Es scheint, als wollte er jede weitere Berührung seines so „regelmäßigen" Geistes mit den Ausschweifungen dieses Dichters vermeiden, als wollte er ihn lieber nicht weiter kennen lernen, als vielleicht Gefahr laufen, ein Interesse für ihn zu gewinnen, das mit seinem System nicht zu vereinbaren war. In den vierziger und fünfziger Jahren finden wir denn in Gottsched'schen Zeitschriften hie und da noch Shakespeare erwähnt, aber meist nur in Angaben englischer und französischer Schriftsteller.**) Zu einem Citat aus einem

*) In dem „Versuch einer Critischen Dichtkunst" (3. Auflage 1742) geschieht die Erwähnung Shakespeare's in dem Abschnitt „Von Tragödien oder Trauerspielen", und zwar führt er auch hier ein paarmal den „Julius Cäsar" an, um die Verletzungen gegen die Wahrscheinlichkeit hinsichtlich der Zeitfolge der Ereignisse darzuthun (wobei die vorher erwähnte „pharsalische" Schlacht zur „philippischen" hergestellt wird). Im 31. Stück der „Beyträge ꝛc." werden in einem Aufsatze (nach Koberstein von Mylius) über den Gebrauch der Gleichnisse in Trauerspielen wiederum mehrere Stellen aus dem Cäsar als lächerliche Beispiele citirt.

Auf die Stelle im zweiten Theil des „Nöthigen Vorrath", (1765) komme ich später zu reden. Im ersten Theil des „Nöthigen Vorrath", der 1759 erschien, ist Shakespeare's nur zweimal in Kürze erwähnt: einmal bei der Borck'schen Cäsar-Uebersetzung (ohne kritische Bemerkung) und bei Anführung des Gryphius'schen Squenz, wobei es heißt: „In Shakespears Summer-Nights-Day ist ein Zwischenspiel eingeschaltet, das den Schulmeister Quince nennt. Das ist unser Squenz, doch hat Gryph viel hinzugesetzet, und alles auf deutschen Fuß eingerichtet."

**) Im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" wird (1745) in einer Besprechung des Buches »Memoirs of the life and writings of Alex.

englischen Werke über Leben und Schriften englischer Poeten, worin Shakespeare als der Unvergleichliche gepriesen ist, wird in Gottsched's „Neuem Büchersaal" (1747) die Bemerkung gemacht, es sei erstaunlich, daß bei allen Fehlern der shakespeare'schen Schauspiele die Engländer immer noch so geschworne Bewunderer derselben blieben, und es sei dies ein Zeichen, daß in hundert und fünfzig Jahren sie weder in ihrer Sprache noch in ihrem Verständniß für die Regeln der Kunst fortgeschritten wären.

Mit Eifer ergriff bald darauf Gottsched die Gelegenheit, auch eine in England sich erhebende Stimme für seine Anschauung zeugen zu lassen.*) Mrs. Lenox hatte in dem zu London 1753 erschienenen Buche »Shakespeare illustrated etc.« im Hinweis auf die von Shakespeare benutzten Novellen und Geschichtsquellen vielfache Schwächen in seinen Dramen darzulegen versucht, ohne freilich damit seine Größe zu leugnen. Gottsched aber beschränkte sich in der Nachricht von diesem Buche darauf, seinen Lesern mitzutheilen, daß diese Frau Lenox „zuerst das Herz gehabt, diesen so großen brittischen Abgott anzutasten", und auf ihre tadelnden Bemerkungen hinzuweisen, was Gottsched auch später noch (in seinem „Lex. d. schönen Wissensch.") wiederholte.

Gottsched's Opposition, welche theils seiner Gelehrten-Pedanterie und seinem Mangel eigentlichen poetischen Empfindens, theils seiner so äußerst oberflächlichen und mangelhaften Kenntniß des Dichters entsprang, hatte bis zu dieser Zeit, abgesehn von des Schweizer Bodmer Angriffen gegen seine „Critische Dichtkunst" und von einigen bedeutungslosen Zänkereien, keinen entschiedenen Gegner gefunden. Bei der großen und in

Pope« eine Stelle citirt über die Pope'sche Ausgabe Shakespeare's, namentlich wie Pope beflissen war, den verdorbenen Text der Shakespeare'schen Stücke zu reinigen. — Im 2. Bande der Zeitschrift: „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" (1752) muß Gottsched nochmals gelegentlich den „Cäsar" erwähnen: „Wir wußten's ja aus Shakespeare's „Cäsar" schon, wie verwirrt es in den englischen Trauerspielen zugeht" rc. Im 3. Bande derselben Zeitschrift wird das Urtheil eines Franzosen mitgetheilt, welches ganz und gar in Gottsched's Kram paßte. Im „Neuen Büchersaal" finden sich aus diesen Jahren auch ein paarmal Bemerkungen, (natürlich nicht aus Gottsched's Feder) in denen Shakespeare gegen die Urtheile der Franzosen einigermaßen in Schutz genommen wird.

*) Shakespeare illustrated: or the Novels and Histories, on which the Plays of Sh. are founded, collected and translated from the original Authors, with critical Remarks. London 1753. 2 Vol.

mannigfacher Beziehung wohlverdienten Autorität Gottsched's ließen sich diejenigen Stimmen in Deutschland, welche ihm nicht unbedingt beipflichten konnten, nur sehr schwach vernehmen. Und seltsam! Eben derjenige, welcher poetisches Verständniß für Shakespeare's Genie, sowie genügende Kenntniß des englischen Dichters besaß, um mit Erfolg eine so seichte und einseitige Kritik bekämpfen zu können: Elias Schlegel war bereits von den Lebenden geschieden. „Er starb, eben da seine Landsleute auf ihn stolz zu werden anfingen“ — sagt von ihm kein Geringerer als Lessing! — Dem trefflichen Schlegel war durch diesen so frühen Tod nur die Verlegenheit erspart worden, gegen seinen eigenen Meister, Gottsched, zu streiten. Denn daß Elias Schlegel auf dem Wege dazu war, und als ein wirklich Berufener, ist schon gezeigt worden. In den schon erwähnten „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ *), tritt sein Standpunkt noch schärfer hervor. Nachdem er die Berechtigung verschiedener Grundsätze bei den verschiedenen Sitten der Nationen dargelegt, und besonders die Unterschiede in der französischen und der englischen dramatischen Poesie aus ihren Ursachen entwickelt, sagt er weiter: „Wenn ich dies in Deutschland schreibe, werde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige eben so verwegene, wie unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da sie ein Theater ... deswegen für schlecht und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist. ...“ Schlegel's Theilnahme für Shakespeare war so schnell gewachsen, daß er sich bereits mit Uebersetzungen „einzelner Scenen aus dem Shakespeare“ beschäftigt hatte, obwohl nichts davon ans Tageslicht gekommen ist. Hiernach erscheint es als eine fast rührende Gerechtigkeit des Schicksals, daß die vollendetste deutsche Uebersetzung Shakespeare's fünfzig Jahre später von dem Neffen des so früh verstorbenen deutschen Dichters uns dargereicht werden sollte, und daß damit der Name Schlegel für alle Zeit mit dem Namen Shakespeare's verbunden ward.

Für Elias Schlegel war freilich die Frucht noch nicht gereift; denn der eigentliche und durchaus nöthige Kampf, aus welchem erst ersprießliche Resultate hervorgehen konnten, sollte jetzt erst beginnen.

*) In der Gesammt-Ausgabe seiner Werke abgedruckt.

5. Fortschreitendes Verständniß für Shakespeare und für das englische Theater. Scenen aus Richard dem Dritten übersetzt. Fr. Nicolai. Kampf gegen Gottsched. Lessing's Anfänge.

Die erbitterte Fehde, welche bereits seit 1740 zwischen Gottsched und den Schweizern, Bodmer und Breitinger, geführt wurde, war zwar für den wichtigen Wendepunkt in unserer Literatur im Allgemeinen bedeutungsvoll genug, aber wenn auch hierbei schon der Gegensatz der englischen und der französischen Einflüsse zum Ausdruck kam, so hatte doch der Streit sich noch nicht nach dem Kernpunkt hingezogen, auf welchen es uns speziell hier ankommt, auf das englische Drama. In bewußter und systematischer Weise wurde ein richtigeres Verständniß für dasselbe erst in einer periodischen Schrift angebahnt, welche seit 1753 unter dem Titel: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“ in Leipzig herauskam.*) Schon das erste Stück dieser literarischen Zeitschrift brachte einen Aufsatz über das Leben John Dryden's „eines großen englischen Dichters“, und das vierte Stück enthielt eine „Merkwürdige Lebensbeschreibung des Herrn William Shakespears“. Wenn wir auf die klägliche biographische Notiz zurückblicken, mit welcher noch zwei Jahre früher im Gelehrten-Lexikon von Jöcher der Dichter abgethan ward, so muß uns dieser in der genannten Zeitschrift enthaltene Aufsatz sowohl durch seinen Umfang (22 Seiten in 8.), wie auch durch den kritischen Standpunkt des Verfassers als ein um so bedeutungsvollerer Fortschritt erscheinen.**) Auch hier wird noch

*) Diese Zeitschrift erschien seit 1753 in Frankfurt und Leipzig bei „Friedrich Lankischens Erben“, und das Vorwort zum 1. Bande ist von Leipzig datirt. Die Verfasser der Aufsätze blieben anonym.

**) In dem biographischen Theil dieses Aufsatzes wird u. A. gesagt: Shakespeare sei auf einige Zeit in eine Freischule gebracht worden, wo er „etwas weniges Latein erlernte“; die Verhältnisse seines Vaters hätten diesen aber gezwungen, ihn wieder zu sich nach Hause zu nehmen. „Es war ewig Schade, daß er ungeachtet seiner natürlichen Gaben diese Sprache nicht einmal zur Vollkommenheit bringen konnte.“ Es werden ferner die Bezüglichkeiten im Sommernachtstraum auf die Königin Elisabeth angeführt, die Veranlassung zu den „lustigen Weibern“, seine Freundschaft mit Lord Southampton sowie sein Verhältniß zu Ben Johnson u. dgl. m. Sobann werden sämmtliche Stücke Shakespeare's mit kurzen kritischen Bemerkungen begleitet. „Der Charakter des Fallstaff“ heißt es dabei u. A. „ist ein vollkommenes Meisterstück, und so reich, daß er solchen in

bei Shakespeare sein Mangel an Gelehrsamkeit, an Kenntniß der alten Sprachen bedauert; denn dieser Mangel habe ihm „großen Schaden" gethan, da er in allen seinen Schriften nicht einen einzigen Zug einer Nachahmung der Alten blicken läßt. Die großen Gemüthsgaben, worinnen er den Alten zu vergleichen, wo nicht vorzuziehen war, hätten ihn gewiß ange-

drey verschiedene Stücke ausdehnen konnte. Die Erzählung seines Todes durch die Frau Quickly, in der ersten Handlung im Heinrich V. ist sehr natürlich und belustigend. Es ist freylich manchmal Schade, daß er seinem Helden so viel Verstand giebt, um aller Welt gefallen zu können, zu gleicher Zeit ihn aber zu einem Lügner, Dieb, Furchtsamen, Prahler, Ruhmredigen, und überhaupt zu einem Lasterhaften machet."... „In der Zwölften Nacht (Twelfth Night) ist er als eingebildeter Haushofmeister Malvolio sehr gut abgeschildert. Der Schmarotzer und Hochmüthige ist in Ende gut Alles gut in der Person des Parolles so gut abgemalet, als es jemals Plautus oder Terenz hat thun können."... Es werden hierauf noch aus einer Reihe von Stücken die Hauptcharaktere erwähnt — Petrucchio, Benedict und Beatrice, Rosalinde, Thersites, Apemantus, Shylock — und als Meisterstücke bezeichnet. Als Probe seiner zarten Ausdrucksweise wird die entzückende Stelle der Viola: »She never told her love etc.« mit folgendem Eingang citirt: „Wenn er von einer verliebten Jungfrau spricht, so läßt er sich folgender Gestalt hören"... folgt dann der englische Text mit folgender Uebersetzung:

> Von ihrer Liebe hat sie niemand was erzählt,
> Und sich als wie ein Wurm, wenn er gedrückt, verhelt.
> Der Wangen schamhaft's Roth entdeckt uns ihr Verlangen,
> Jedoch verbirgt sie auch das, was ihr Herz gefangen.
> Sie gleichet der Gedult, die uns ein Denkmal zeigt,
> Die voller Sorgen ist, und die die Noth gebeugt.

„Die Schreibart" heißt es weiter, „ist in seinen Lustspielen natürlich und den Bildern gemäß. Griechenland und Rom brauchte sich seiner Ausdrücke nicht zu schämen. Sein Witz zeiget sich allezeit belustigend; ich nehme die Stücke aus, wo er manchmal in das Seichte der Poesie gefallen ist, wie in dem Lustspiele die Irrthümer und wenige andere Stücke. Seine öftern Wortspiele waren Mängel, allein ein Fehler seines Jahralters."... Am höchsten sei Shakespeare zu bewundern, „wenn er sich über die menschlichen Begriffe der sichtbaren Welt schwinget. So thut er es in dem Ungewitter (the Tempest), dem nächtlichen Traume (Midsummer-Night's-Dream), in Macbeth und Hamlet". Von Sturm heißt es, das Stück sei wohl nicht sein erster Versuch, obwohl es in seinen Werken voran steht; es sei dafür „gar zu vollkommen. Calibans Charakter ist ganz neu, und voller poetischen Lebhaftigkeit, ja, er scheint fast dazu eine ganz neue Sprache erfunden zu haben, wie solches schon Falkland, Vaughan und Selden eingesehn haben. Die bezauberte Nymphe im Mitternachtstraum, die Hexen im Macbeth, und der Geist im Hamlet sind von gleicher künstlichen Erfindung".

Am Schlusse des Aufsatzes werden sämmtliche Stücke nach der Ausgabe von Pope und Sewel von 1728 verzeichnet.

spornt, die vortrefflichen Muster nachzuahmen". Dann heißt es weiter, daß „sein Geschmack fein und zärtlich" war, und „es könnte ein großer Zwist entstehen, ob ihm diese Unwissenheit Vortheil oder Schaden gebracht habe? vielleicht hätte er, wenn er den Alten zu regelmäßig gefolget wäre, seinem Feuer, seinem liebenswürdigen Ungestüm, und der Schönheit seiner Ausschweifung einige Schranken gesetzet und die Vorzüge weniger an sich wahrnehmen lassen. Der beste englische Dichter konnte aus lateinischen und griechischen Schriftstellern nichts lebhafteres als unser Shakespeare hervorbringen, weil ihn der Trieb der Natur bloß allein zu regieren fähig war".

Das ist nun schon für ein deutsches Urtheil — in jener Zeit — eine nicht geringe Anerkennung. Aber es muß hierbei bemerkt werden, daß dem Aufsatze die Mittheilungen eines Engländers, Namens Betterton, zu Grunde liegen, wie der deutsche Verfasser im Verlauf angiebt. Hinsichtlich der Lebensumstände des Dichters finden wir namentlich Nicolas Rowe*) benutzt und in den kritischen Urtheilen finden sich einige Züge von Rowe und von Alexander Pope**), obwohl Beide nicht so unbedingt die Ansicht über Shakespeare's Mangel an Bildung vertraten, Pope besonders den Dichter in dieser Hinsicht entschieden vertheidigte, was unser deutscher Verfasser nur mit gewisser Zurückhaltung thut. Aber wenn auch Shakespeare entfernt war von „erlernter Kunst", so folgte er dafür der Natur, „denn diese sprach mehr durch ihn, als er nach ihr". Bemerkenswerther jedoch als diese bereits durch Al. Pope in England zum Ausdruck gekommene Anschauung, ist in unserm Aufsatze die Stelle, in welcher das Princip der „Einheiten" berührt wird. Der Verfasser sagt darüber:

„Freylich wird man Fehler finden, besonders wenn man nach Aristoteles Regeln seine Trauerspiele untersucht. ***) Allein Shakespeare ließ sich nur durch die Natur leiten, und es würde hart seyn, ihn nach den Gesetzen zu beurtheilen, die ihm unbekannt waren."

*) Nic. Rowe's kritische Ausgabe, nebst einer Lebensbeschreibung, erschien zuerst 1709.

**) Pope's Ausgabe erschien zuerst in London 1725, dann in wiederholten Auflagen.

***) „Aristoteles Dichtkunst" war eben in diesem Jahre in einer neuen und zwar vortrefflichen Uebersetzung von M. C. Curtius erschienen, durch sehr eingehende Anmerkungen des Herausgebers erläutert und ergänzt.

War nun dieser Aufsatz in den „Neuen Erweiterungen ꝛc." ganz geeignet, auf Shakespeare die allgemeinere Aufmerksamkeit des lesenden Publikums zu lenken, so machte sich die genannte Zeitschrift weiterhin um die Kenntniß des Dichters noch besonders dadurch verdient, daß sie drei Jahre später einige umfangreiche Scenen eines seiner merkwürdigsten Stücke, nämlich aus Richard dem Dritten in deutscher Uebersetzung brachte. Bis dahin war in deutscher Sprache nur des Dichters „Julius Cäsar" bekannt, und zwar in der Form der Alexandriner. Der neue Uebersetzer wagte es mit der Prosa und brachte in dieser Form die ganze Scene der Anna mit Gloster aus dem 1. Akte, ferner die beiden Scenen aus dem 4. Akte vom Auftritt der Margarethe bis zu der Verfluchung Richards durch die Herzogin von York; endlich aus dem 5. Akte den Monolog Richmonds vor dem Schlafe und die Geistererscheinungen im Zelte Richards bis zu dessen Monolog. *)

Eingeleitet wird diese neue Uebersetzungs-Probe durch folgende beachtenswerthe Bemerkungen:

„Der Name des Shakespears kann unsern Lesern nicht unbekannt seyn. Die kurze Nachricht, die sich von dem Leben dieses großen Dichters in dem ersten Bande dieser Monathschrift befindet, wird ihnen vielleicht nicht mißfällig gewesen seyn. Die Uebersetzung einiger Stellen aus einem seiner vornehmsten Stücke, die ihnen hier vorgeleget wird, würde ohnfehlbar ihnen eben so wenig misfallen, wenn es möglich wäre, daß der Uebersetzer mit eben demjenigen Geiste hätte übersetzen können, mit dem Shakespear selbst gedichtet hat. Allein wer kann auf dergleichen Genie einigen Anspruch

*) Auch von dieser Uebersetzung ist die Autorschaft bis jetzt unbekannt geblieben. In den „Neuen Erweiterungen" selbst ist gar kein Anhaltpunkt gegeben. In derselben Zeitschrift deff. Jahres befindet sich noch die Uebersetzung des Thomson'schen Trauerspiels „Coriolanus", sie ist mit den Buchstaben J. F. C. bezeichnet; möglich, daß von demselben Autor die Shakespeare-Scenen herrühren, obwohl dort gar kein Buchstabe angegeben ist. Von Nicolai ist die Uebersetzung keinesfalls; weder Nicolai noch Lessing standen mit jener Zeitschrift in Beziehung, wie aus mehreren Briefstellen hervorgeht. In einer im Jahre 1798 zu einem Lessing'schen Brief von Nicolai gemachten Anmerkung erwähnt er nur gelegentlich, daß er damals Shakespeare gegen Moses Mendelssohn vertheidigen mußte; Moses hätte zu jener Zeit Shakespeare noch gar nicht im Originale gelesen gehabt, und er (Nicolai) nur „wenig davon".

machen? Eine Uebersetzung von einem ganzen Stücke des Shakespeare würde vielleicht sehr wenig Beifall von dem deutschen Geschmack erhalten. Warum? Weil wir lieber das elendeste Stück, darinnen alle Regeln der drey Einheiten mit allen Unvollkommenheiten der tragischen Schaubühne verbunden werden, zu lesen gewohnt sind, als daß wir die Kühnheit eines erhabenen Genies, das keinen als seinen eigenen Vorschriften folgt, in allen seinen schönen Unvollkommenheiten bewundern sollten. Shakespear war zu groß, sich unter die Sklaverey der Regeln zu demüthigen. Er brachte dasjenige, was andere der Kunst und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Ueberflusse seines eigenen Geistes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern rechnen, welche man Erfinder nennet, und deren es vielleicht in allen Weltaltern und aus allen Völkern zusammen genommen, nicht viel über ein halbes Dutzend wird gegeben haben. Diejenigen also, welche nicht Gelegenheit haben, sich mit den Schönheiten des Originals bekannt zu machen, werden sich von der erhabenen Art, mit der Shakespeare seine Helden aufzuführen gewohnt ist, aus folgenden Stellen einen geringen Begriff machen können."

Es folgen hier die oben bezeichneten Scenen und zwar durch einige zum Verständniß des Zusammenhangs nöthige Bemerkungen des Uebersetzers eingeleitet und mit einander verbunden. *)

Aber schon ein Jahr vor dieser Veröffentlichung hatte sich in die Literatur ein junger Mann eingeführt, welcher derselben nach allen Richtungen hin große Dienste leisten sollte. Es war dies Friedrich Nicolai, der unter dem Titel „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" **) einen nur kleinen Band erschei-

*) In demselben Jahre erschienen im 4. Bande einer deutschen Uebersetzung des Destouches unter andern Bruchstücken auch „Auftritte aus einem englischen Schauspiele: der Sturm betittelt". Sowohl Danzel, wie auch Koberstein u. A. haben davon Notiz genommen und zwar in dem Glauben, daß es sich hier um Shakespeare's Stück handele. Dem ist aber durchaus nicht so; die deutschen „Auftritte" (aus d. J. 1756) sind in der That eine Uebersetzung aus Destouches. Der Franzose aber, ohne Shakespeare's „Sturm" zu kennen, nahm seine »Scenes anglaises« aus dem Stücke von J. Dryden: The tempest, or the enchanted Island, und gerade die Scenen, welche Destouches daraus übersetzte, enthalten nicht Einen Zug von Shakespeare. (Vgl. Anhang VII.)

**) Das Bändchen erschien in Berlin bei Joh. Chr. Kleyb 1755, doch waren die

nen ließ, in welchem mehrere literarische und ästhetische Fragen mit einer gewissen Frische des Ausdrucks und Gesundheit der Anschauung abgehandelt wurden. In dem 11. dieser „Briefe“ bespricht der Verfasser das deutsche Theater, wobei er — bereits ganz in Lessing'schem Sinne — die einseitige und beschränkte Geschmacksrichtung für die französischen Classiker angreift. Er führt dabei aus, wie wir beim Drama mehr Gewicht auf die Ausführung der Charaktere legen müßten, wenn wir nicht Gefahr laufen wollten, „nach allen Regeln des Aristoteles eingeschläfert zu werden“ . . . „Shakespeare — heißt es weiter — ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat der Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den größten Theil des Ruhmes zu danken, den ihm seine und alle andere Nationen, noch bis diese Stunde geben. — Es wäre überhaupt zu wünschen, daß die engländischen Schauspiele bei uns nicht so gering geschätzet würden. Es ist eine wahrhafte Schande für den Herrn Pr. Gottsched und die unter ihm stehende Gesellschaft der freien Künste, daß einer von seinen unwissenden Schülern (Schulze) ungescheut alle italienischen Schauspiele für Possenspiele, alle engländische Lustspiele für pöbelhaft, und alle engländische Trauerspiele für blutig und gräßlich hat ausgeben dürfen. Wem das engländische Theater bekannter ist, der weiß, daß es in seiner Art so viel vorzügliches hat, als das Französische. Die Größe und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist eines der vornehmsten, worin die Deutschen von den Engländern lernen könnten. Es ist wahr, ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übelgeordneter Dialog ist nicht nachzuahmen, aber die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß, und mit einer mäßigen Kenntniß derselben sind diese Fehler bis auf den letzten sehr leicht zu vermeiden.“

Wir finden in diesem Aufsatze Nicolai's also das schon klar und mit großer Bestimmtheit ausgesprochen, was nunmehr das eigentliche Princip für den entbrennenden Streit um das zu gestaltende deutsche Drama

---

Aufsätze schon 1754 geschrieben. Chrstph. Friedr. Nicolai war in Berlin 1733 geboren, also erst 21 Jahre alt, als er seine so überaus fruchtbare Thätigkeit auf den mannigfachsten literarischen Gebieten begann.

werden sollte, und was namentlich von Lessing's durchbringendem Geiste zu siegreicher Bedeutung erhoben wurde.

Hier aber ist es nunmehr auch geboten, hervorzuheben, daß Lessing bereits vorher, ehe die zuletzt citirten Stimmen sich vernehmbar machten, einige wenn auch nur kurze und gelegentliche Winke gegeben hatte, die als die ersten Signale für seine kritische und namentlich dramaturgische Thätigkeit zu betrachten sind, in welcher die Frage über die Herrschaft der Regeln und über ihre unberechtigte Nachahmung den rothen Faden bildet.

Gotthold Ephraim Lessing war noch nicht der scharfe und gefürchtete, der ebenso producirende als vernichtende Kritiker, sondern er war nichts mehr und nichts weniger, als „ein junger Dichter", — da er, im Verein mit Mylius, im Jahre 1750 seine erste kritische Schrift „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" erscheinen ließ.*) Die Lustspiele, welche Lessing in den Jahren 1747 bis 1750 geschrieben hatte, lassen auch bei ihm noch die Abhängigkeit von dem ausschließlich herrschenden französischen Geschmack erkennen, und zwar nicht allein hinsichtlich der streng beobachteten Regel der Einheiten, sondern auch in der Wahl und Behandlungsweise der Stoffe. Die Art und Weise Molière's, in seinen Lustspielfiguren weniger lebendige Individuen zu schildern, als vielmehr Kategorien aus der Gesellschaft, für welche dann ein gewisses Muster in einer Person hergestellt wurde, — diese Art und Weise war im französischen Lustspiel noch vielfach nachwirkend geblieben, und so finden wir auch in Lessing's Lustspielen — im jungen Gelehrten**), im Freigeist, im Misogyn u. s. w — immer eine gewisse Kategorie in dem Hauptcharakter geschildert; die Abstraction herrschte darin noch vor, und selbst die schon von Destouches im französischen Lustspiel angebahnte größere Freiheit individueller Entwickelung war von Lessing noch keineswegs benutzt worden, wogegen er das bereits in Marivaux Lustspielen vorkommende muntere Kammerkätzchen Lisette adoptirte und in allen jenen Lustspielen beibehielt.

---

*) Erstes bis viertes Stück. Stuttgard bei J. B. Metzler, 1750.

**) „Der junge Gelehrte" war schon 1748 in Leipzig von Frau Caroline Neuber aufgeführt worden. Gedruckt wurde es, wie auch die andern Lustspiele, erst in den 1754 bis 55 erschienenen „Schriften".

Diese erste Periode in Lessing's poetischem Schaffen finden wir dann aber auch völlig abgeschlossen in dem Zeitpunkt, da er seine kritische Thätigkeit — in den „Beiträgen" und gleich darauf in seinen Recensionen in der Berlinischen priv. Zeitung — begann. Waren auch die vier Hefte der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" ganz und gar mit der Comödie des Plautus erfüllt, so enthielt doch schon die Vorrede zu diesen Schriften, welche nachweislich von Lessing selbst herrührt, einige Andeutungen über die weiteren Ziele. In dieser, bereits 1749 geschriebenen Vorrede bedauert Lessing, daß die bisherigen literarischen Monatsschriften, so viel Gutes dieselben auch bewirkt, doch den dramatischen Theil der Poesie zu wenig bedacht hätten, sowohl die griechischen und römischen dramatischen Dichter, als auch die Italiener, Engländer, Spanier und Holländer seien bei uns nur sehr Wenigen bekannt. „Die einzigen Franzosen hat man durch häufige Uebersetzungen sich zu eigen gemacht. Dadurch hat man aber unser Theater zu einer Einseitigkeit gebracht, die man auf alle mögliche Art zu vermeiden sich hätte bestreben sollen." Die Herausgeber der „Beiträge" wollten deshalb von allen hier genannten Nationen Stücke in Uebersetzungen liefern, dabei aber namentlich die alten Classiker berücksichtigen. Von Sophokles, Euripides und Aeschylos wollten sie besonders solche Stücke wählen, die „von neuern Poeten nachgeahmet worden", oder von deren Inhalt ähnliche neuere Stücke vorhanden waren. Aus Vergleichungen zwischen Aristophanes, Plautus und Terenz wollten sie zeigen, worin der Eine den Andern nachgeahmt, um dann mit Bezug auf die neuern Stücke zu erkennen, „welches die wahre und die falsche Art, nachzuahmen sei". Auf das englische Theater übergehend, sagt er dann: „Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bei uns nur dem Namen nach kennt, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter".

Hier haben wir die erste Erwähnung Shakespeare's durch Lessing, und gleich darauf spricht er auch das schon aus, was er späterhin in seinem berühmten Literatur-Briefe weiter ausführte: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen,

so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen*)."

Man könnte versucht sein, schon in diesem Hinweis den Anfang der Fehde zu erblicken, die Lessing später gegen Gottsched führte. Lessing war aber damals nicht nur kein Gegner des Leipziger Professors, sondern er spricht gerade in dieser nämlichen Vorrede mit größter Hochachtung von ihm, und eben das, was Lessing später hinsichtlich der Verdienste Gottsched's mit so beißender Schärfe leugnete, ist in dieser Vorrede positiv zugestanden, indem die Erwartung ausgesprochen wird, daß Gottsched seine versprochene Historie des Theaters bald erscheinen lassen möge, wobei ausdrücklich seine „Verdienste" anerkannt werden, „die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat**)." Und diese Anerkennung der Verdienste Gottsched's war eine durchaus gerechte, wie auch anderseits der spätere Kampf Lessing's gegen die weitere Beeinflussung des deutschen Theaters durch Gottsched ein nicht minder gerechter war. Lessing stand ursprünglich auf gleichem Boden mit Gottsched, wenn er, wie Jener, für die Reform der deutschen Literatur das dramatische Gebiet für dasjenige erkannte, auf welchem die eigentliche Entscheidung lag. Gottsched hatte die Zuchtlosigkeit und Rohheit des deutschen Theaters bekämpft, mit vielfachen Kenntnissen und einer bewundernswerthen Thätigkeit. Er hatte das verwilderte Drama wie einen bösartigen und ungezogenen Buben in die Zwangsjacke der Regeln gesteckt. Als Besserungsmethode war das der richtige Weg, denn es war der einzige. Aber in dieser Zwangsjacke des Zuchtmeisters durfte das Theater nicht stecken bleiben,

*) Es ist eine allgemeine Annahme, daß Lessing zum ersten Male Shakespeare in seinem 17. Briefe („die neueste Literatur betreffend") 1759 erwähnt. Das ist nur insofern richtig, als in jenem Briefe zum ersten Male erörtert wird, welchen Nutzen die Einführung Shakespeare's dem deutschen Theater bringen würde. „Erwähnt" hat er Shakespeare, wie man aus Obigem sieht, schon zehn Jahre früher. Danzel in seinem Meisterwerke „Gotthold Ephr. Lessing" hat wohl nur ein falsches Wort gewählt, wenn er dies „erwähnt" ebenfalls auf jenen Literatur-Brief anwendet. Obige weit frühere „Erwähnung" ist aber bedeutungsvoll genug dadurch, daß sie in aller Kürze schon auf den Kernpunkt hinweist, auf das Wesentliche, worauf es uns bezüglich unseres deutschen Theaters ankommt. Es ist dies also keine gleichgiltige Erwähnung.

**) Will man nicht zugestehn, daß Lessing diesen Ausspruch späterhin in der Hitze des Kampfes ganz vergessen habe, so bliebe zur Lösung des Widerspruchs nur die Möglichkeit, daß jene Stelle von Mylius herrührte, einem entschiedenen Anhänger Gottsched's.



wenn eine weitere, gesunde Entwickelung von demselben verlangt wurde. Gottsched war seit dem gegen ihn entbrannten Kampfe der Züricher confus geworden; er ward im weitern Verlauf der Streitigkeiten mehr und mehr halsstarrig, herrschsüchtig und anmaßend. Als Gottsched die jedenfalls erheblichen Resultate erreicht hatte, in denen man ihm seine Verdienste um das deutsche Theater wohl zugestehen kann, hörte seine Mission auf und Lessing trat in sein noch größeres Amt, indem er der Schöpfer eines wirklich nationalen deutschen Drama's wurde.

6. Lessing schafft ein nationales deutsches Drama. Die englischen Vorbilder. Miß Sara Sampson. Die Literatur-Briefe. Kampf gegen die Tyrannei der „Regel".

Die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" kamen nicht über das vierte Stück hinaus, weil Lessing mit seinen Mitarbeitern sich nicht mehr im Einverständniß fand. Nachdem er aber seit 1751 in der „Berlinischen Ztg." seine kritische Feder geschärft hatte, nahm er den Plan jener dramaturgischen Zeitschrift wieder auf in der Herausgabe seiner „Theatralischen Bibliothek".*) Auch hierin blieb sein Augenmerk noch vorzüglich auf die Alten gerichtet, aber daneben erschienen Mittheilungen über die italienische und englische Literatur, über ein spanisches Trauerspiel „Virginia", welches deshalb Interesse gewährt, weil hier schon der frühste Keim zu Lessing's Emilia Galotti zu suchen ist. Das erste Bändchen enthielt außerdem eine wichtige dramaturgische Abhandlung über das „weinerliche oder rührende Lustspiel".**) Aber erst in dem 1758 erschienenen 4. Stück der Theatr. Bibl.***) wurde wieder Shakespeare in Erinnerung gebracht, wenn auch nur auf indirecte Weise. Das Heft bringt zunächst eine ziemlich gedrängte Geschichte der „englischen Schaubühne", und zwar aus der Feder Fr. Nicolai's, der unterdeß seit seiner 1755 erschienenen Schrift mit Lessing in Verbindung getreten war. In der hier genannten

*) Gotth. Ephr. Lessing's Theatralische Bibliothek. Berlin bei Chr. Fr. Voß 1754 bis 1758.

**) Es wurden hierin zwei Abhandlungen, eine französische und eine lateinische, letztere von Gellert, übersetzt und commentirt.

***) Zwischen dem dritten Stück, 1755, und dem vierten lag eine Pause von drei Jahren.

Geschichte des englischen Theaters wird in Kürze erwähnt, wie dasselbe zu Anfang des 17. Jahrhunderts „auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht" wurde: „Shakespear, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten, und es auf einmal zu einem Theater machten, welches, nach dem Griechischen, für einen Kenner der schönen Wissenschaften das allerinteressanteste ist, und dem Ansehen nach auch bleiben wird." Von Shakespeare ab werden dann die hervorragendsten Dichter bis zu Lillo in kurzen biographischen Notizen charakterisirt. In einem zweiten Aufsatze desselben Heftes der Bibliothek, welcher „von John Dryden und dessen dramatischen Werken" handelt, wird namentlich dessen (schon von Morhof 1682 erwähnte) Abhandlung über die „dramatische Poesie" im Auszuge deutsch mitgetheilt. Wenn auch hierin noch Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Ben Johnson als ziemlich gleichberechtigt neben einander gestellt sind, so war doch dem „größern Genie" Shakespeare's schon volle Bewunderung gezollt, und es war für das deutsche Publikum von Wichtigkeit, von dem ganzen Inhalte dieser Abhandlung, die sich im Wesentlichen auch um die Regeln der Alten dreht, Kenntniß zu erhalten.*)

*) John Dryden's Essay war bereits 1668 in London erschienen, und auch bei uns mehrfach erwähnt worden. Nachdem die „drei Einheiten" der Franzosen erörtert und ihnen das englische Drama gegenüber gestellt worden (es geschieht dies Alles in Form eines Gespräches zwischen vier Freunden), heißt es in der besondern Charakteristik der genannten vier englischen Dichter: „Shakespear war von allen neuern und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so viel mehr; er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei . . . . er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdann eben so weit über alle andern Poeten zu schwingen . . . ."

Am Schlusse der Vergleichung mit B. Johnson sagt Dryden: „. . . daß Johnson ein correcterer Dichter, Shakespeare aber ein größeres Genie sei. Shakespeare war der Homer oder Vater unserer dramatischen Dichter; Johnson war der Virgil, das Muster der sorgfältigsten Ausarbeitung; ich bewundere ihn, aber ich liebe Shakespearn."



Wenn auch Lessing hier die Anschauungen Dryden's einfach abdruckte, ohne Eigenes hinzuzufügen, so war er doch unterdeß, seit seiner ersten dramaturgischen Schrift, in der Erkenntniß dessen, was dem deutschen Theater noth that, so weit vorgeschritten, daß er bereits 1755 ein praktisches und zwar höchst bedeutsames Resultat seiner Studien dem Publikum hatte vorlegen können, nämlich sein Drama „Miß Sara Sampson", mit welchem Stücke er eine neue und dem innersten deutschen Wesen vollkommen entsprechende Gattung: das bürgerliche Trauerspiel einführte. Wenn wir in diesem Stücke den Einfluß des englischen Drama's deutlich erkennen, so muß es uns gleichzeitig als sehr bemerkenswerth erscheinen, daß Lessing zunächst keineswegs auf die frühere Epoche, auf Shakespeare, Ben Johnson u. s. w. zurückgriff, sondern es für's erste ersprießlich fand, an die gleichzeitigen Erscheinungen der englischen Literatur anzuknüpfen. Dazu gaben ihm zwei Producte verschiedener Gattung, ein Roman und ein Drama, die Anregung. Der Roman war Sam. Richardson's „Clarissa", der erste eigentliche Familien-Roman, und das Drama war „Der Kaufmann von London" von George Lillo.*) Nachdem die französischen Classiker gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch bereits in England Boden gefunden und Nachahmung (hinsichtlich der Wahl der Stoffe und der strengen Beobachtung der „Regeln") hervorgerufen hatten — wie denn bekanntlich Addison's Cato das einzige englische Stück war, das Gottsched unter seine Obhut nahm, — brachte Lillo in seinem genannten Drama durch den kecken

---

*) Die innern und äußerlichen Beziehungen zwischen dem Roman Clarissa und dem Lillo'schen Stücke einerseits und Lessing's „Miß Sara Sampson" anderseits hat Th. W. Danzel in seinem Werke über Lessing sehr genau und sehr scharfsinnig dargethan. Die Hauptlinien in der Handlung des Romans und des Lillo'schen Drama's sind von Lessing gewissermaßen ineinander gelegt und auch die englischen Namen seines Stückes sind zum Theil dem Richardson'schen Roman entnommen.

Lessing hatte für die Tragödie allerdings schon früher aus den Ereignissen der lebendigen Gegenwart geschöpft, in seinem unausgeführten Entwurfe der Tragödie „Samuel Henzi". Wenn Danzel bereits in diesem Entwurfe Aehnlichkeiten mit den Hauptcharakteren in Shakespeare's Cäsar findet, so ist dies vielleicht nicht ganz unberechtigt, doch konnten Lessing's Absichten dabei auch ganz selbständig und naturgemäß durch den Stoff entstanden sein. Charakteristisch aber ist es, daß in jenem Trauerspiel-Fragment („Schriften" 1753) auch Lessing noch den Alexandriner für die dramatische Redeform beibehalten hat.

Griff in die bürgerliche Sphäre und in die Verhältnisse der Gegenwart ein neues Interesse auf die Bühne. Nicolai (in der erwähnten „Gesch. d. engl. Schaubühne“ in der Theatr. Bibliothek) charakterisirt es deshalb auch als das „gleichsam zum Trotz der Regeln verfertigte Trauerspiel“. Wiewohl in diesem gegenwärtig nicht Alles unserm Geschmack und unsern ästhetischen Anschauungen entsprechen möchte, so hatte es doch seine Bedeutung für die Zeit, indem es der auf Stelzen schreitenden Tragödie, deren Stoffe einem andern Zeitalter entlehnt, deren Hauptcharaktere mit dem Nimbus großer weltgeschichtlicher Persönlichkeiten umhüllt waren, das frische Leben und die uns verständlichen Interessen der Gegenwart entgegengestellt wurden.

Das Lillo'sche Stück ist für den großen Wendepunkt in unserer deutschen dramatischen Literatur von so außerordentlicher Bedeutung, daß eine nähere Beleuchtung seiner Tendenz hier durchaus erforderlich erscheint. George Lillo selbst wies auf seine Absichten schon bei Gelegenheit eines andern Stückes, der „unglücklichen Neugier“, sehr bestimmt hin. „Schon lange“, heißt es dort im Vorwort, „hat es die tragische Muse vergessen, unter Shakespeare's Natur oder Fletcher's Ungezwungenheit zu gefallen. Durch fünf lange Aufzüge, die man dasitzt, wird keine Leidenschaft gerührt, die an des Dichters Sprache oder an seinem Geiste Vergnügen fände .... Doch diesen Abend bittet unser Verfasser um Erlaubniß, von diesem neumodischen Wege abzuweichen. Kein hochtrabender Held tobt diesen Abend. Es fallen keine Armeen, um eines Tyrannen Recht zu befestigen. Die Ereignisse, die wir euch vorführen, holen wir aus dem gewöhnlichen Leben; und Leute eures Gleichen dürfen nicht minder euer Mitleid erregen“... u. s. w. Ebenso bestimmt spricht sich der Verfasser in dem Vorwort zum „Kaufmann von London“ aus: Das Trauerspiel, heißt es hier, verliere nicht an Würde, wenn es auf Umstände des größern Theils der Menschen angewandt wird... „Wenn Fürsten und Große den aus Laster und Schwachsinn an ihnen oder andern entstehenden Unfällen allein unterworfen wären, so hätte man guten Grund, die Rollen im Trauerspiele bloß auf vornehme Personen einzuschränken. Da jedoch“ u. s. w. Lillo spricht es hiernach ausdrücklich als seine Tendenz aus, die Grenzen der ernstern Gattung der Poesie zu erweitern. „Schauspiele, die sich auf sittliche Fabeln aus dem

Privatleben gründen, können von großem Nutzen sein, indem sie das Gemüth mit unwiderstehlicher Kraft überzeugen, daß alle Fähigkeiten und Kräfte der Seele für die Tugend angefeuert werden, und das Laster in den Keimen erstickt werde."

Im „Kaufmann von London, oder: Geschichte des George Barnwell" sind die Mittel, welche Lillo zur Erreichung seines Zweckes wählte, von der stärksten Art. George Barnwell ist ein junger Mann von ausgezeichneten Eigenschaften, von seinem Principal Thorowgood wie von einem Vater geliebt. Dieser Jüngling fällt in die Hände eines nichtswürdigen Weibes, Namens Millwood, die sich's vorgenommen hatte, von seiner Unerfahrenheit Nutzen zu ziehn und die durch Heuchelei und alle Verführungskünste ihn dazu bringt, ihm anvertraute Gelder aus der Kasse seines Principals zu entwenden, um ihr dieselben zukommen zu lassen. Barnwell selbst wird dadurch zur Verzweiflung getrieben. Sein Freund Trueman, im Einverständniß mit Thorowgood's Tochter Marie, sucht die Sache zu verheimlichen und durch die Aufopferung Mariens, welche den Jüngling liebt, den Schaden zu ersetzen. Die Millwood hingegen vereitelt alle Bemühungen dadurch, daß sie den Unglücklichen dazu bewegt, seinen gütigen Onkel zu ermorden, um ihn zu berauben. Barnwell stirbt schließlich als Mörder auf dem Schaffot und mit ihm die Anstifterin des Mordes. Zur Erhöhung der Wirkung zeigt die Decoration des letzten Aktes sogar den Richtplatz mit dem Galgen! Auch hat der Verfasser nicht unterlassen, mehrmals nach den entscheidenden Hauptmomenten die moralische Tendenz in einigen an das Publikum gerichteten Reden ausdrücklich hervorzuheben.

Lillo's »Merchant of London, or the history of George Barnwell« erschien in London 1731 auf der Bühne. In Deutschland wurde es zuerst nach einer, Ende der vierziger Jahre erschienenen, französischen Uebersetzung aufgeführt.*) Schon ein flüchtiger Blick auf den oben in Kürze mitgetheilten Gang der Handlung zeigt, wie in dieser Gattung von

*) So wird wenigstens im I. Bande der „Bibliothek d. schönen Wissenschaften" mitgetheilt. In Lessing's „Theatral. Bibliothek" (4. Stück, 1758) spricht Nicolai in der erwähnten Geschichte der engl. Schaubühne von dem „unter uns so bekannten Kaufmann von London".

Stücken die Grenzen der Kunst kaum mehr beachtet wurden. Es lag dies eben in dem oppositionellen Charakter dieser Stücke, die denn auch nur in diesem Sinne, in der heftigen Lossagung von der altfranzösischen Tragödie, für uns noch eine Bedeutung haben. Lessing stand schon damals über der Sache; mit seinem so bewundernswürdigen feinen und richtigen Gefühl hatte er die Tendenz jenes neuen englischen Drama's für uns nutzbar gemacht, ohne sich der so rohen und gewaltsamen Mittel zu bedienen. Was ihn bei dem Lillo'schen Stücke angezogen hatte, drückte er in seiner, ein Jahr nach Miß Sara Sampson geschriebenen Vorrede zu Thomson's Trauerspielen (1756) ungemein drastisch aus. Er kommt hier wieder auf das unvermeidliche Thema der „Regeln", denen er das für das Drama viel wichtigere Erforderniß der aus dem Leben genommenen Charaktere entgegenhält, und daran die Bemerkung knüpft, daß er lieber den „Kaufmann von London" als den „sterbenden Cato" geschrieben haben möchte.*) In dem dabei gebrauchten Gleichniß, das die Sache auf die Spitze stellt, erkennt er die unschönen Auswüchse im „Kaufmann von London" selbst ausdrücklich an, aber — es ist doch Blut, ist doch Leben darin!

So vorsichtig nun auch Lessing in seinem großen Reformations-Werke verfuhr, um so bestimmter trat er mit seinen mehr und mehr begründeten und befestigten Anschauungen hervor. In den „Briefen die neueste Literatur betreffend", welche seit 1759 erschienen und deren Verfasser (außer Lessing hauptsächlich Nicolai, Moses Mendelssohn, später Thom. Abbt u. A.) auf's strengste ihre Anonymität bewahrten, hatte Lessing, gelegentlich eines wuchtigen Angriffs gegen Gottsched, gewissermaßen die Quintessenz seiner tiefen Einsicht in Bezug auf diese Frage in unnachahm-

*) Der Satz lautet wörtlich: . . . „So wie ich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckel hinten und vorne, erschaffen, als die schönste Bildseule des Praxiteles gemacht haben möchte: so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des sterbenden Cato seyn, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derenwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen." In Ulrici's Einleitung zu der neusten Schlegel-Tieck-schen Ausgabe von Shakespeare's Werken wird die Stelle irrthümlich auf Lessing's „Theatr. Bibliothek" zurückgeführt und außerdem auf Shakespeare's Kaufmann von Venedig bezogen.

licher Prägnanz dargelegt. Nachdem er Gottsched jedes Verdienst um das deutsche Theater bestritten**), fährt er fort:

„... Er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines Französirenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. — Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung rc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. — Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nützen gesucht; wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addison'schen Cato für das beste Englische Trauerspiel hält, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Johnson, keinen Beaumont und Fletcher rc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. —

*) Es ist die berühmte Stelle im 17. Literaturbrief (16. Februar 1759), welche beginnt:

„„Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserungen dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe."" „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen. Als die Neuberin blühte und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus. Man kannte keine Regeln, man kümmerte sich um keine Muster. Unsere Staats- und Helden-Actionen waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. Dieses Verderbniß einzusehen, brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Auch war Herr Gottsched nicht der erste, der es einsahe; er war nur der erste, der sich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen ..."

Wenn man die Meisterstücke des Shakespear, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. — Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespear ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespear in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet ꝛc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte, als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Copie sie ist?" . . .

Indem nun Lessing diese seit zehn Jahren so gereifte Erkenntniß zu lehren trachtete, bildete sich in den Männern, mit denen er die „Briefe die neueste Literatur betreffend" herausgab, gleichzeitig eine Art von Schule für diesen deutsch-nationalen Standpunkt in der Literatur. Denn deutsch-national war dieser Standpunkt, darin lag seine wesentliche Bedeutung, und sein Unterschied gegen Gottsched's Bestrebungen. Daß Lessing dabei Gottsched jedes Verdienst um das deutsche Theater absprach und darin ungerecht gegen ihn wurde, läßt sich wohl aus der Situation erklären. Er stand zu sehr inmitten der Krisis, im Haupttreffen, um Gottsched gerecht werden zu können. Und dieser wiederum, in seinem hochmüthigen Trotze, that das Seine dazu, dem Gegner eine objectivere Anschauung zu erschweren. Noch

in seinem „Handlexikon der schönen Wissenschaften" (1759) konnte dieser Mann sich auf folgende Notiz über Shakespeare beschränken:

„Shakespear (William) ein engländischer Dichter. Die Engländer machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an der Zahl sehr groß sind. Doch hat sich in neuern Zeiten eine gewisse Frau Lenox gefunden, die vielen seiner berühmtesten Stücke die Fehler gewiesen hat . ."

Einige Jahre später, im zweiten Theile seines „Nöthigen Vorraths zur Gesch. d. deutschen dramatischen Dichtkunst" (1765) hatte er sich noch zu einem schwachen Ausfallgegen den „brittischen Abgott Shakespear" und gleichzeitig gegen Lessing und dessen „Miß Sara Sampson" aufgerafft.*) Gottsched konnte und wollte auch bei der Bitterkeit des Streites nicht mehr erkennen, wie tief Lessing's Blick gerade bei dieser poetisch noch so unbedeutenden Production den Punkt herausgefunden hatte, von wo aus unserm Drama zu helfen war. Gottsched hatte im ersten Theil seines „Nöthigen Vorrath" 2c. (1759) mit patriotischem Selbstgefühl hergezählt, was für eine Menge dramatischer Dichtungen wir Deutschen schon aufzuweisen hätten. Lessing hingegen, der auch den Franzosen gegenüber damit nicht prahlte, legte vielmehr die Hand an, damit wir uns zu einer wirklich eigenen deutschen Nationalliteratur emporschwingen.

Seine nächsten Gesinnungsgenossen setzten in den epochemachenden Literatur-Briefen die Arbeit fort, als Lessing, da er 1760 Berlin verließ, kaum noch einigen Antheil daran mehr hatte. Namentlich war nun Moses Mendelssohn ganz in seines großen Freundes Ideen eingegangen und führte sie mit seinem philosophischen Geiste weiter. „Je größer die Gewalt

---

*) Gottsched theilte in diesem Nachtrag zu seinem noch heute so höchst werthvollen Verzeichnisse der deutschen dramatischen Literatur ein altes Stück aus dem 15. Jahrhundert mit, die wunderliche Comödie „von Frau Jutten" (Päpstin Johanna) und bemerkte dazu: er wolle keineswegs die Mißachtung der theatralischen Regeln und die Ausschweifungen darin billigen, aber er wolle unsere alten Dichter um der Fehler nicht verwerfen lassen, wegen welcher man die Ausländer lobt oder doch entschuldigt: „Wer weiß, wo noch ein heutiger brittenzender Shakespear drüber kömmt, der nächst der versprochenen Comödie von Dr. Faust auch das Trauerspiel unsers Scherenberg's von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz dem Kaufmann zu London oder Miß Sara Sampson daraus zu machen?"



ist" — schreibt Mendelssohn einmal —*) „mit welcher der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft würkt, desto mehr äußerliche Action kann er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu thun, desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig genug unterstützen will. Sie kennen den Shakespear. Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisirt, und wie leicht er sie, fast spielend aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln streitendes übersiehet man ihm auch in der äußerlichen Action, und wie wenig merkts der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf eine andere Seite beschäftiget ist! Wen hat es noch je beleidigt, daß die ersten Auftritte im Tempest auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson in Othello ein Moor ist, und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzehlig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen, und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt ..... Wer aber das Gemüth so zu erhitzen, und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß, als Shakespear, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt, und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu befahren, daß solches den Betrug stören werde. Ein nicht so großer Geist aber, der uns auf der Bühne noch Sinne und Bewußtsein läßt, ist alle Augenblike in Gefahr, Ungläubige anzutreffen ..." Auch hinsichtlich der zwanglosen Bewegung Shakespeare's acceptirte Mendelssohn Das, was früher schon Lessing so zart angedeutet hatte, als er bei Mittheilung der Proben aus seinem Trauerspiel „Samuel Henzi" hinsichtlich der darin beobachteten Regeln schrieb: „Gewisse große Geister würden diese kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir andern Anfänger in der

*) Im 84. der Literaturbriefe (1760).

Dichtkunst, müssen uns denselben nun schon unterwerfen." Mendelssohn vertritt hier in den Briefen die gleiche Ansicht: daß nämlich die Freiheiten, die einem Genie gestattet wären, nicht deshalb auch Andere sich erlauben dürften. „Was hilft mir" — schreibt er bei Betrachtung des König Lear*) — „der Bogen des Ulysses, wenn ich ihn nicht spannen kann? Shakespear ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht, und in dem Lear die Raserey, in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen, und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenscenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affects einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer ist aber kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespear seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden? — "

In ganz ähnlicher Weise äußerte sich auch Lessing mehrere Jahre später in einer Recension über Weiße's Trauerspiel „Richard der Dritte". Herr Weiße bemerkte, man werde bei einer Vergleichung mit Shakespeare's Tragödie, die er erst später kennen lernte, finden, daß er kein „Plagium" begangen habe, — „aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an Shakespeare ein Plagium zu begehen".

Dazu bemerkt Lessing: „Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespears! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen! — Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespear das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt; aber er borge nichts daraus .... Ich für mein Theil bedaure es wirklich, daß unserm Dichter Shakespear's Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können

*) Im 123. Briefe, August 1760. — Später ist im 147. Briefe (1761) von Shakespeare nochmals die Rede.

**) „Hamburgische Dramaturgie" (1767—69) im 73. Stück.

gekannt haben, und doch eben so original geblieben sein, als er jetzt ist: er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß ein einziger übergetragene Gedanke davon gezeugt hätte."

Das war denn freilich ein anderer Standpunkt gegenüber dem großen englischen Dichter, als Gottsched zu den Franzosen einnahm! Und nur bei einer solchen weisen Erkenntniß konnte das Anlehnen an fremde Schöpfungen befruchtend wirken, konnte das deutsche Drama wirklich ein nationales werden. Shakespeare soll studirt, nicht nachgeahmt werden. Das war Lessing's Grundsatz, während Gottsched dekretirte: Macht es genau so wie die Franzosen, so habt ihr auch ein deutsches Drama! Bei Lessing's so lebhafter Opposition gegen Gottsched handelte es sich also nicht einzig um dessen Protection der französischen Classiker, sondern im Grunde mehr um die Einseitigkeit, mit der diese Muster ausgenutzt werden sollten. Je mehr aber an Gottsched's Autorität gerüttelt worden, je mehr hatte derselbe sich in seinen Dünkel verrannt, hatte sich an den einmal von ihm eingenommenen Standpunkt gleichsam festnageln lassen, in wahrhaft selbstmörderischem Trotze!

Lessing hingegen hatte die Gottschedische Richtung schnell genug verlassen und den nöthigen Uebergang in sich selbst durchgemacht. Von Einer gewonnenen Erkenntniß sich zu einer neuen stets fortbildend, hatte er dabei noch in seinen eigenen dichterischen Productionen — nach Miß Sara Sampson — die glänzendsten Zeugnisse für die Selbständigkeit des hier beginnenden deutschen Drama's abgelegt.

7. Wieland's Shakespeare-Uebersetzung. Stimmen dagegen. Chr. F. Weiße. H. W. v. Gerstenberg und die Genie's. Lessing's Dramaturgie und Minna von Barnhelm.

Während so in Deutschland innerhalb weniger Jahre der Läuterungs-Prozeß in Sachen der literarischen Kritik und namentlich mit Bezug auf Shakespeare stattgefunden hatte, war man in England seit Nicolas Rowe so ziemlich auf gleichem Pfade weitergegangen. Seit der letzterschienenen kritischen Ausgabe von Warburton (1747) war es besonders ein auch in Deutschland bereits sehr verehrter englischer Dichter gewesen, der durch eine geistvolle ästhetische Schrift die Freunde Shakespeare's in Deutschland

wesentlich unterstützte. Es war der berühmte Verfasser der „Nachtgedanken" Edw. Young in seiner Schrift »Conjectures on original Compositions«, welche im Jahre 1760 auch in deutscher Ausgabe erschien, in kritischen Zeitschriften viel besprochen und viel gelesen wurde. Aber Shakespeare's Werke selbst waren dabei dem nicht englisch lesenden Publikum so gut wie unbekannt geblieben, denn erst von zwei Stücken *) waren Uebersetzungen erschienen, und diese nicht in einer Form, welche dem Verständniß des Dichters hätte besonders förderlich sein können, eines Dichters obenein, der in seinem ganzen Wesen erfaßt werden mußte, wollte man ihn begreifen.

Da hatte ein deutscher Dichter, der seit noch nicht langer Zeit in der Literatur genannt ward, die Kühnheit, sich an eine deutsche Uebertragung der dramatischen Werke Shakespeare's zu machen. Es war Christoph Martin Wieland, der bis dahin in Zürich und Bern eine Reihe von Dichtungen, in Bodmer's Richtung, hatte erscheinen lassen. Erst 1758 hatte Wieland ein Drama „Johanna Gray" veröffentlicht, welches bald als die Nachbildung eines englischen Stückes (von Rowe) enthüllt wurde.**) Wieland's Studien in der englischen Sprache und Literatur hatten ihn aber auch mit Shakespeare näher bekannt gemacht. Wieland selbst war noch überaus jung für ein solches Riesenwerk; er besaß keine Welt- und Menschenkenntniß, um aus der poetischen Wunderwelt, die ihm Shakespeare's Dramen enthüllten, die besondere Individualität des Dichters ganz zu verstehen, und überall dahin ihm mit sicherm Schritt zu folgen, wo dieser Dichter uns das Menschenherz in allen Tiefen enthüllt.

Der erste Band der Wieland'schen Uebersetzung erschien 1762, und mit dem achten Bande (1766) schloß er das Unternehmen ab. Er hatte

*) Außer dem besprochenen „Julius Cäsar" und jenen Scenen aus Richard dem Dritten war nur noch die Tragödie „Romeo und Julie" in schlechter Uebersetzung eines Ungenannten erschienen (1758).

**) Lessing kritisirte das Stück in den Literatur-Briefen sehr scharf und druckte neben mehreren Citaten daraus Stellen aus einem englischen Stücke ab, die wie eine Uebersetzung sich ausnahmen. Sarkastisch bemerkte Lessing dazu: wie bekannt wir deutschen Dichter schon in England wären! . . . „Was kann Herr Wieland dafür, daß Nicolas Rowe schon vor vierzig und mehr Jahren gestorben ist!"

zwei und zwanzig Stücke ganz oder theilweise übersetzt, alle in Prosa, mit Ausnahme des „Sommernachtstraum“, dessen Uebertragung in den Versmaßen des Originals wohl als des Uebersetzers vorzüglichste Leistung anzusehn ist. Wieland selbst schrieb später, als Eschenburg den vollständigen Shakespeare ankündigte: „Der Verbesserer wird nur zu manche Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht gut ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu poliren und zu ergänzen finden .... Mein Vorsatz, als ich in dieser mühsamen Uebersetzung Erholung von noch mühsamern Geschäften suchte, war, meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen; und dies um so mehr, weil mir däuchte, daß sehr oft seine Fehler eine Art von Schönheiten sind. Verschönern ist keine so große Kunst, als sich einige einbilden; und sehr oft würde mich eine Stelle, über welcher ich Stunden lang brütete, nur einen Augenblick gekostet haben, wenn ich den Shakespeare hätte reden lassen wollen, wie er selbst vielleicht sich ausgedrückt hätte, wenn er Garriks Zeitgenosse gewesen wäre.“ —

Dies Bestreben Wieland's, im Charakter der Zeit Shakespeare's zu schreiben, — für eine andere Sprache, als die des Originals, gewiß eine kaum zu lösende Aufgabe! — hatte ihn denn auch zu Schwülstigkeiten, zu neuen Wortbildungen und schwer verständlichen Ausdrücken verleitet. Schlimmer aber als diese, durch die enormen Schwierigkeiten leicht zu entschuldigenden Mängel waren die Anmerkungen, die er zu einzelnen Stellen machte, besonders da, wo er es motivirte, wenn er längere Dialogstellen, ja ganze Scenen ausließ, die er so abscheulich fand, daß er sie den deutschen Lesern gar nicht bieten mochte, und die er meist nur damit zu erklären suchte, daß Shakespeare solche Gemeinheiten für den niedrigsten Pöbel geschrieben habe. Man wird über diese Anmerkungen und Parenthesen Wielands um so mehr erstaunen müssen, wenn man sie mit den Ausdrücken höchster Begeisterung vergleicht, in denen er schon 1758 in einem Briefe an Zimmermann über Shakespeare urtheilt: ..... „Sie kennen diesen außerordentlichen Menschen durch seine Schriften. Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern. Er ist fast einzig darin, die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu malen .... Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe, mehr neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken,

mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke, als bei diesem unvergleichlichen Genie? . . ."

Auch Alex. Pope's Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe, mit welcher Wieland statt eines eigenen Vorwortes seine Uebersetzung ohne jede Anmerkung einleitet, war damit vom Uebersetzer gewissermaßen adoptirt, und Pope's so hohe Verehrung des Shakespeare'schen Genius ist keineswegs durch so starke Clauseln bedingt, wie es bei Wieland in dessen Anmerkungen der Fall ist.*) Man sieht aus diesem Verhältniß, daß damals in der That die Bewunderung des britischen Dichters in Deutschland nur in sehr wenigen vereinzelten Köpfen flammte. Wieland, bei seiner eigenen so großen Liebe zu dem Dichter, wußte das sehr wohl und wurde bei den derbkomischen Scenen (in Heinrich IV., in „Was ihr wollt" u. s. w.) mehr und mehr bedenklich, ob er durch Mittheilung solcher Scenen seine Absicht, das deutsche Publikum mit Shakespeare zu befreunden, nicht selber von vornherein kreuzen werde. Dazu kommen die Schwierigkeiten, die ihm die Uebersetzung so vieler Wortspiele bereitete, — er ließ die betreffenden Stellen und Scenen ganz weg, mußte sich in den Parenthesen und Anmerkungen deshalb rechtfertigen und wählte für die Bezeichnung der weg-

*) Alexander Pope's Hauptabsicht in der betreffenden Vorrede zu seiner Ausgabe (1725 zuerst erschienen) ging dahin, die meisten gegen den Dichter erhobenen Vorwürfe zu entkräften, Fehler, aus denen man seine Unwissenheit, Mangel an Sprachkenntniß u. s. w. erkennen wollte, aus den Verderbungen des Textes zu erklären, von denen die Ausgabe von Heminges und Condell voll sei. Ferner müßten seine Stücke nach den verschiedenen Epochen seiner dichterischen Thätigkeit, nach einer erst herzustellenden richtigen Reihenfolge, beurtheilt werden. Shakespeare's Mangel an Bildung stellt Pope entschieden in Abrede und weist namentlich auf Coriolan und Julius Cäsar hin, auf die feinen Unterschiede, welche hier in den Sitten der Römer im ersten und im zweiten Stücke zu erkennen sind. Weil Ben Johnson der „um vieles Gelehrtere" war, so habe man dem Shakespeare kurzweg alle Gelehrtheit abgesprochen. „Den Shakespeare nach den Regeln des Aristoteles beurtheilen, wäre nicht anders, als einen Mann nach den Gesetzen eines gewissen Landes zu richten, der unter den Gesetzen eines andern gehandelt hätte". Auch Pope weist schon auf die besondere Zuhörerschaft hin, welche Shakespeare seiner Zeit hatte und will damit die Ueberschwenglichkeiten in den Tragödien wie die niedrigern Späße in den Lustspielen erklären, — aber „auch hierin erhebt sich der Witz unsers Autors über seinen Gegenstand; sein Genie gleicht in diesen niedrigen Scenen irgend einem Prinzen in einem Ritterbuche, der in einen Schäfer oder Bauern verkleidet ist; eine gewisse Hoheit, ein gewisser Geist bricht hie und da hervor und verräth seinen höhern Stand und seine verhehlten Vorzüge".

gelassenen Derbheiten oder mancher uns wenig schmackhaften Witzeleien den möglichst starken Ausdruck. Daß er dabei oft den wahrhaften Humor oder manche frappante Züge in der wahren Charakteristik übersah, — das läßt sich sehr wohl mit dem Geschmacke der Zeit entschuldigen, wie wir ja bei Shakespeare selbst — und auch heute noch, wo wir seine Größe wahrlich nicht mehr unterschätzen — solche Entschuldigungen gelten lassen müssen.

Interessant für Wieland's eigene Fortentwickelung ist es dabei, wie Shakespeare auf ihn einwirkte, um ihn aus seinen himmlischen Regionen zur Erde herabzulenken, in seiner Intimität mit christlichen Heiligen seinen Blick auf das Innere des Menschen zu richten. Hatte doch Bodmer noch wenige Jahre vorher seinen jungen Günstling Wieland voll begeistertem Lobe einen Ezechiel genannt, der die Gesichte Gottes sah. Noch im Sommer d. J. 1756 schrieb Wieland: Er sei der Thorheiten dieser Welt und seiner eigenen herzlich müde, er wünschte sich eine Wüste; und in einem andern Briefe (an Zimmermann) schrieb er: „Ich liebe mehr die Aussichten in ein anderes als in dieses Leben. Ich bin hier nur par devoir, nicht par inclination.“

Er hatte für solch „Selenfieber“, wie er es selbst nannte, damals zuweilen im Plutarch oder im Don Quixote Rettung gefunden. Wie natürlich, daß da die unvergleichliche Gesundheit der Shakespeare'schen Natur mächtig und heilsam auf ihn einwirken mußte! Er war auch nach Beendigung seiner Uebersetzung wiederholt mit inniger Liebe zu Shakespeare zurückgekehrt, wie z. B. in seinem Aufsatze „Der Geist Shakespeares“, welchen er im ersten Jahrgang seines „Merkur“ veröffentlichte, und den er mit dem Ausspruch begann: Unter allen Büchern sei Shakespear das letzte, das sich ein Mann von Verstand und Geschmack dürfe nehmen lassen.*)

*) „Der deutsche Merkur“. 3. Bd. Weimar 1773. Den Hauptinhalt dieses Aufsatzes bildet eine Zusammenstellung besonders geistreicher Aussprüche, Lebenswahrheiten rc. aus Hamlet. Dieselben sind von Wieland mit einer überaus begeisterten Verherrlichung Shakespeare's eingeleitet. Es heißt darin u. A.: „Welcher Schriftsteller hat jemals so tief in die menschliche Natur gesehen? Wer ihre geheimsten Triebräder, ihre verdecktesten Bewegungen, alle ihre Gesetze, Abweichungen und Ausnahmen — wer das Unterscheidende jeder Leidenschaft, jedes Temperaments, jeder Lebensart, jeder Classe, jedes Geschlechts besser gekannt als Er? ... Ich kenne die Weisen der Griechen und Römer, und nicht von gestern her; aber ich kenne keinen, der Shakespearn an Kenntniß



Dabei ist noch zu beachten, daß Wieland, wie er selbst später bekannte, für das Dramatische wenig Sinn hatte.*) Konnte er aber den Dramatiker Shakespeare nicht überall verstehen, so zog ihn doch sowohl der gewaltige Flügelschlag seiner Poesie, wie das Tiefe und Erhabene seiner Natur unwiderstehlich an. Im Großen und Ganzen, und das war die Hauptsache, wußte er den Dichter wohl zu würdigen und das große Verdienst seiner immerhin sehr mangelhaften Uebersetzung wird dadurch nicht im mindesten verringert, daß sie späterhin weit übertroffen wurde.

Von Wieland's Zeitgenossen konnten freilich nur wenige das Verdienstliche dieser Arbeit überschauen, und auch hierin war wieder Lessing's weiter Blick Allen voraus. Die erste schlimme Kritik, welche die Wieland'sche Uebersetzung erfuhr, ging von der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" aus, der von Fr. Nicolai begründeten kritischen Zeitschrift, welche mit dem fünften Bande von Nicolai aufgegeben und an Christian Felix Weiße überlassen war. Die Kritik**) ist hinsichtlich der gegen die Fehler der Uebersetzung gerichteten Ausstellungen nicht gerade ungerecht. Sie erkennt an, daß Wieland „seiner edeln Kühnheit wegen" Dank verdiene, und die auffallendsten der vom Uebersetzer begangenen oft sehr argen Fehler sind in einem acht Seiten langen Verzeichniß mit Sachkenntniß dargethan. Aber

---

des Menschen übertreffe.... Durch alle seine Werke athmet Liebe der Wahrheit und Tugend; alle beseelt ein freier, unerschrockener, edler und wohlthätiger Geist —" u. s. w.

In diesem Aufsatze kommt Wieland auch auf seine Uebersetzung zu sprechen, wobei er sagt: „Niemand kennt ihre Mängel besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben, und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte, bloß Gerechtigkeit wiederfahren ließ." ... (Folgt dann die schon erwähnte Anzeige von der zu erwartenden Eschenburg'schen Ausgabe des Shakespeare.)

In dem nämlichen Bande des „Merkur" (1773) theilt übrigens Wieland bereits eine der Quellen Shakespeare'scher Stücke mit, nämlich die vollständige Erzählung des Cinthio: „Der Mohr von Venedig".

*) Wieland schrieb einmal (gelegentlich einer Erwähnung der in der Thalia zuerst abgedruckten Scenen aus „Don Carlos"): .... „Das dramatische Fach ist niemals weder mein innerer Beruf noch mein besonderes Studium gewesen; ich besitze wenig von allem dem, was man unter dem vielsagenden Worte Theaterkenntniß begreift." (Gruber's „Chr. M. Wieland". II.)

**) Sie befindet sich in der „Bibliothek" 9. Band, 2. Stück, vom J. 1763 und zieht sich nur erst auf den 1. Band der Wieland'schen Uebersetzung.

der Hauptvorwurf in dieser Kritik ist trotz des ausgesprochenen „Dankes“ gegen das Unternehmen einer Shakespeare-Uebersetzung im Ganzen gerichtet. Der Herr Kritiker gesteht nämlich, er habe schon bei der ersten Ankündigung dieses Werkes sich gefragt: ob er nicht lieber gewünscht hätte, „daß Shakespeare niemals möchte übersetzt werden“, und er begründet diesen Wunsch also: „Es zeigten sich unsern Gedanken auf einmal alle die elenden Nachahmer, die diese Uebersetzung wird hervorkeimen lassen, alle die deutschen Shakespeare die begrabenen Hanswürste aufwecken werden, Todtengräberliedlein singen, Könige rasend werden, Gewitter und Stürme mit Hexentänzen in Calsonium aufführen, und Sterbeglocken zu Grabe werden läuten lassen. Was das Vergnügen anbetrifft, so muthmaßten wir, daß der größte Theil der Leser sich an den Fehlern des Shakespear ärgern werde, ohne seine Schönheiten zu fühlen; da zumal die wenigen Leute von Genie und Geschmack gewiß das Original lieber selbst lesen werden, und wir zehn gegen eins setzen wollten, daß diejenigen, die nicht das Herz haben, den Dichter in seiner Originalsprache kennen zu lernen, auch in keinen großen Versuch gerathen möchten, das Gold in dieser rohen Erzstufe so wenig aufzusuchen, und die Schlacken abzusondern, wenn es ausgegraben wird, als wenn sie es selbst in dem Schachte suchen sollten.“ — Der Kritiker führt hiernach aus, daß auch die Uebersetzung dieses Dichters Schwierigkeiten habe, die kaum zu überwinden seien, und glaubt deshalb: „daß wenn ja mit dem Shakespear in unsrer Sprache etwas vorzunehmen wäre, man nur einen Auszug von Scene zu Scene liefern solle, um die Oekonomie des Stücks, und die Situationen, die Shakespear oft so glücklich herbeizuführen weiß, nicht zu verlieren, die besten und schönsten Stellen aber ganz übersetzen möge“.

Wieland fühlte sich veranlaßt, am Schlusse des letzten Bandes seiner Ausgabe sich zu vertheidigen und u. A. zu versichern, daß man mit der Bemerkung: Shakespeare hätte gar nicht übersetzt werden sollen, ihm da wehe gethan habe, wo er am empfindlichsten sei. Daß es ihm damit Ernst war, zeigte er noch später, durch die wirklich reine Freude, mit welcher er im „deutschen Merkur“ (1775) die Anfänge der Eschenburg'schen Uebersetzung dem Publikum empfahl: „Mit wahrem Vergnügen eile

ich, die ersten Theile der neuen verbesserten und vervollständigten Ausgabe des größten, lehrreichsten und unterhaltendsten Schauspieldichters, der je gewesen ist und vermuthlich sein wird, anzuzeigen. Wer ihn nicht englisch lesen kann, müßte sich selbst Feind sein, wenn er säumen wollte, sich diesen deutschen Shakespeare anzuschaffen rc."

Aber noch von ganz anderer Seite als von den Leuten der „Bibliothek", denjenigen, welche Shakespeare's Einführung in Deutschland überhaupt nicht gutgehießen, hatte Wieland scharfe Angriffe zu erdulden, nämlich von der entgegengesetzten Seite, von jenen Genie's, welche jetzt als „deutsche Shakespeare" (wie die „Bibliothek" sie gefürchtet hatte) die Reform unserer Literatur in die Hand nehmen wollten.

Der Erste, H. W. v. Gerstenberg, kennzeichnet diesen Uebergang in unserer Literatur, aus der Abneigung gegen das Gewaltige einer dichterischen Naturkraft in die extreme Richtung der Genie-Epoche, am deutlichsten. Gerstenberg hatte in einer Schrift über „Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766) eine Abhandlung „Versuch über Shakespears Werke und Genie" herausgegeben*), in welcher er zunächst die leidige Frage der Aristotelischen Einheiten zu Gunsten des britischen Dichters erörtert, viel umständlicher als es bereits Lessing gethan, ohne aber die Frage in ihrer Tiefe wie Lessing zu erfassen. Indem er sich bei überflüssigen Vergleichen mit Calderon aufhält, berührt er die Dinge nur rein äußerlich. Er gesteht zu, Shakespeare habe im Interesse der Mannigfaltigkeit nicht nur die Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung, sondern sogar die Einheit „des Styls" und „des Zwecks" geopfert. Gerstenberg will auch diese Fehler bei Shakespeare nicht vertheidigen, aber hinterher setzt er auseinander, daß Aristoteles selbst nur ein Kind seiner Zeit gewesen sei, daß ganz besonders seine Poetik nur ein „ziemlich obenhin, oder wenigstens nach sehr prekären Prämissen überdachtes" Werk sei. Aus Young's „Rache" werden lange Stellen, englisch mit beigefügter Prosa-Uebersetzung, citirt, und danach ziemlich unfruchtbare Vergleichungen der Young'schen Tragödie

*) Der Aufsatz ist in der Ausgabe von Gerstenberg's „Vermischten Schriften" unter der Bezeichnung „Etwas über Shakespeare" wieder abgedruckt worden, mit Weglassung der heftigsten Angriffe gegen Wieland.



mit Shakespeare's Othello angestellt. Was die „Geschmacks-Fehler" Shakespeare's betreffe, die man ihm vorwerfe, „das Gezierte, Spitzfindige, Zweideutige und Uebertriebene" im Ausdruck, so erinnert Gerstenberg daran, daß Shakespeare's Lebensjahre „gerade das goldene Zeitalter der Wortspiele waren; daß König Jakob der affectirteste Sprecher von der Welt" gewesen u. dgl. m.

Die Abhandlung Gerstenberg's ist nicht ohne eigenthümlichen Geist geschrieben, zeigt aber dabei auch bereits das Affectirte, gesucht Originelle, das dieser hier sich entwickelnden Richtung eigen war. Dazu gehört die wunderliche Bemerkung, „daß die Shakespeare'schen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen" seien.

Allerdings hatte Gerstenberg zwei Jahre später seine furchtbare Tragödie „Ugolino" enthüllt, die „aus dem Gesichtspunkte der Tragödie" sich schwer würdigen ließ: Ein fünfaktiges Drama, das uns einen Kerker zeigt, in welchem ein Vater mit seinen Kindern nach und nach verhungern —! Sieht das nicht wie eine Satyre auf die Einheit von Ort, Zeit und Handlung aus? Das sollte es aber nicht sein, es war vielmehr die Dichtung eines — Original-Genie's! Diese gefährliche Periode in unserer Literatur hatte Gerstenberg mit seinen Briefen über „Merkwürdigkeiten der Literatur", zu denen der Shakespeare-Aufsatz gehörte, gleichsam eröffnet. Daneben aber hieb er auf Wieland wegen dessen Uebersetzung mit solcher Original-Grobheit los, daß der Besonnene, welcher das Verdienst auch unter den verzeihlichen Mängeln erkannte, geneigt sein mußte, den Gekränkten in Schutz zu nehmen.

Das that denn auch, wie schon erwähnt, vor Allen Lessing, und zwar in seiner seit dem Mai 1767 begonnenen „Hamburgischen Dramaturgie". Es geschieht dies gelegentlich einer Beurtheilung von Voltaire's „Zaire", welcher er Shakespeare's „Romeo und Julie" entgegenstellt. In diesem Vergleiche charakterisirt er die Shakespeare'sche Dichtung in ihrem eigentlichen innersten Wesen so schlagend, daß die Stelle hier gleich den Bemerkungen über Wieland vorausgeschickt sein mag:

„Die Liebe selbst hat Voltairn die Zaire diktirt: sagt ein Kunstrichter

artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet von Shakespear. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr verständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleystyl der Liebe vortrefflich.... Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste...."

„Von der Eifersucht läßt sich ungefähr dasselbe sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespear, eine sehr kalte Figur.... Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen, aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

„Aber ist es denn immer Shakespear, werden einige meiner Leser sagen, der alles besser verstanden hat, als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife die Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespear. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, viel Gutes davon zu sagen. Nicht um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben; sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder andere als Herr Wieland würde in der Eile noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben, aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich

jemand besser machen. So wie er uns den Shakespear geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten". *)

In Lessing's „Hamburgischer Dramaturgie", diesem unschätzbaren und unvergleichlichen Muster wahrer Kritik, ist es als besonders bedeutsam zu erkennen, daß der große Reformator deutschen Geistes, wiewohl Er wie irgend Einer in das eigentliche Wesen des Shakespeare'schen Genius zu bringen vermochte, doch weit entfernt dabei blieb, in eine Shakespeareomanie zu verfallen, die gerade in diesem Zeitpunkte begann, einige jugendliche poetische Köpfe zum Schwindeln zu bringen, wie zuerst Gerstenberg, und bald nach diesem den hochbegabten und ebenso wunderlichen M. R. Lenz. Während Gerstenberg mit den französischen Classikern auch gleich die ganze Aristotelische Lehre über Bord warf, beschränkte sich Lessing darauf, seine begonnene Opposition gegen die französischen Classiker und gegen die mißverständliche Anwendung der „Poetik" fortzuführen, und er rief den Stürmern, welche sogar in der Regellosigkeit gewissermaßen eine Bedingung für das neue deutsche Drama erkennen wollten, manches ermahnende Halt zu. Auf dem Wege, den er mit „Miß Sara Sampson" betreten, kam es ihm vor Allem darauf an, ein lebendigeres Interesse in die Fabel des Drama's zu bringen. Er hatte es auch nicht verschmäht, selbst einen Franzosen für seine Zwecke dem deutschen Publikum näher bekannt zu machen: Diderot, welcher ebenfalls die Richtung des „bürgerlichen" Schauspiels eingeschlagen hatte. Lessing hatte schon 1760 das „Theater des Diderot" („Der Hausvater" und „der natürliche Sohn") übersetzt und im Vorwort erklärt: Seit Aristoteles habe sich kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben, und auch für uns werde es von Vortheil sein, daß man unter den Franzosen selbst die eigenen Muster zu verwerfen anfange,

*) Außer den hier mitgetheilten und so charakteristischen Aeußerungen Lessing's über Shakespeare ist in seiner Dramaturgie noch jener Aufsatz von größtem Interesse, wo er sich über die Art ausläßt, in welcher Shakespeare bei der Anwendung von Geister-Erscheinungen verfuhr. (Dramaturgie, 11. Stück.)



die bei uns in so unberechtigter Weise uns aufgedrungen worden. — Shakespeare bildet keineswegs die Axe, um die sich Lessing's dramaturgische Theorien bewegten, wenn er auch jede günstige Gelegenheit ergriff, auf ihn hinzuweisen, — nicht damit man seine Schönheiten, oder gar seine Fehler, nachahme, sondern damit man an seiner Natur sich bilde.

Während Lessing so in seiner „Dramaturgie" wie in seinem kurz zuvor erschienenen „Laokoon" die ästhetische Kritik auf eine bis dahin ungeahnte Höhe gebracht hatte, war er mit der dramatischen Production ebenfalls Allen voraus, denn schon war auch seine „Minna von Barnhelm" erschienen.

Auf diese Schöpfung war allerdings schon Diderot von größerer Einwirkung gewesen, als das englische Theater, wiewohl auch in diesem deutschen Muster-Lustspiele, in diesem Werke „von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt", wie Goethe es mit voller Bewunderung und in Anerkennung seines unberechenbaren Einflusses bezeichnete, gewisse — freilich sehr äußerliche — Beziehungen zum englischen Theater zu erkennen sind. Früher als das neue bürgerliche Trauerspiel hatte in England das Lustspiel, durch lebendige Schilderung moderner gesellschaftlicher Zustände und insbesondere lächerlicher Charaktere, sich große Geltung verschafft. In einem Lustspiele von G. Farquhar »The constant couple« (erschien 1700) ist die Person eines braven Obersten vorgeführt, dessen Regiment aufgelöst ist, und der deshalb, aus einem gewissen Gefühl des Stolzes, seiner Liebe zu einer schönen Frau entsagen will. Dieses Motiv ist von der übrigen Handlung des englischen Stückes, den lächerlichen und etwas groben Conflicten zweier Gecken und anderer Personen, fast ganz überdeckt, und von allen Charakteren des Lessing'schen Stückes erinnert sonst kein Zug weiter an die Figuren jener englischen Comedy; am allerwenigsten aber hat Lessing's Minna selbst mit der Angebeteten des englischen Obersten etwas gemein.*) Wenn aber dabei

*) Der Oberst Standard hat freilich auch eine Narbe, auf welche er mit Bitterkeit hinweist, als ihm ein Freund bemerklich macht, er möge doch sein Glück bei den Weibern versuchen. In der nächsten Scene lernen wir die Angebetete seines Herzens, Lady Lurewell, kennen. Der Oberst erklärt ihr: „Ich hoffte einst auf die Ehre, Sie gegen alle Angriffe zu vertheidigen, durch mein Recht auf Ihre liebenswerthe Person; jetzt aber muß meine Liebe auf mein Glück warten. Mein Stand war mir Geleitsbrief zu den Schönen,



nicht zu verkennen ist, daß Lessing die Anregung zu seinem Tellheim aus dem erwähnten Zuge des Oberst Standard erhalten hat, so muß es um so mehr ins Gewicht fallen, wie wenig er sich von den sichtbaren Einflüssen beherrschen ließ. Wenn Lessing einzelne Motive der Handlung dem neuern englischen Lustspiel entnommen hatte, wenn dabei die ganze Richtung des Stückes an Diderot sich anschloß, und wenn aus der vollendeten Charakteristik, aus der bei Lessing selbst kaum wieder so vorkommenden Individualisirung aller Gestalten das Studium Shakespeare's hervorleuchtet, so hatte er es dennoch vermocht, damit ein echt deutsches Stück zu schaffen und zwar das erste deutsche Stück, welches trotz der englischen Vorbilder und trotz Diderot — aus wahrhaft deutsch nationalem Bewußtsein hervorgegangen war, die erste reife und herrliche Frucht des deutschen Drama's.

8. Herder führt Lessing's Ideen über Shakespeare weiter aus. Seine verloren gegangenen Uebersetzungs-Versuche. Seine Abhandlung: „Shakespear".

Lessing's außerordentlicher Einfluß auf die jüngern Zeitgenossen trat zunächst noch am stärksten und am meisten fördernd auf den Gebieten kritisch-ästhetischer Untersuchungen hervor. Es ist wohl zu beachten, daß unter denjenigen, die von dem frischen Hauche des Lessing'schen Geistes sich angeregt fühlten, in dem neuen Leben der deutschen Literatur ihre Kräfte

---

adelte meine Leidenschaft und gab meiner Liebe Werth. Was einst das Leben der Ehre war, ist jetzt mein Leichentuch, in welchem auch meine Liebe begraben werden soll."

Lady Lurewell (lure — ködern, anlocken) antwortet ihm zwar darauf, daß ihre Liebe zu ihm nicht wanke, — aber die Dame ist eine raffinirte Kokette, der es nur darauf ankommt, so viel Männer als möglich an sich zu fesseln, um sie zu betrügen, weil sie selbst einmal von einem Manne, den sie liebte, betrogen worden sei. Durch einen Ring findet sie im letzten Akte erst jenen Ungetreuen wieder und zwar erkennt sie ihn in der Person des — Oberst Standard! — Die Hauptfigur in dem englischen Stücke ist übrigens Sir Harry Wildair, ein Londoner Dandy und Abenteurer, dessen Charakter auch in einem zweiten Stücke Farquhar's fortgesetzt ist.

Fr. L. Schröder hatte später (etwa 20 Jahre nach Lessing's Minna) beide englischen Lustspiele bearbeitet, ersteres unter dem Titel „Der Ring". Auch Schröder war in seiner Bearbeitung sehr selbständig, obwohl er die Charaktere und Motive der Handlung so ziemlich beibehielt, während Lessing nur zwei Momente daraus entnahm und für ein völlig anderes Stück verwerthete.

geltend zu machen, der für jetzt Bedeutendste von Allen — Joh. Gottfr. Herder — zunächst ebenfalls mit der höchsten Begeisterung auf Shakespeare blickte, während doch in seiner ganzen so umfassenden Thätigkeit die dramatische Production gerade die unvergleichlich schwächste Seite blieb.

Natürlich war es, daß bei Herder's universalem Geiste auch das Drama, das in den ersten kräftigen Keimen sich bei uns entwickelte, seine Aufmerksamkeit und Sympathie erregte. Und hier gerade sehen wir ihn zunächst überall an Lessing sich unmittelbar anschließen. In seinen frühsten kritischen Versuchen, „Ueber das deutsche Theater", „Vom britischen Geschmack im Schauspiel" und andern Aufsätzen*) bilden die Ansichten Lessing's in seinem 17. Literatur-Briefe den Kernpunkt. Aber er wußte bald, namentlich in seinen Anschauungen über Shakespeare, sich die Gesichtskreise zu erweitern und auf eigenen Füßen zu stehn. Mit Schärfe urtheilte er über die Verirrung Gerstenberg's in dessen Ugolino.**) Er sprach anerkennend von dem darin herrschenden „Shakespearisch-wilden Feuer", aber er wies dem deutschen Dichter, den er als „Kenner" Shakespeare's achtete, in allen Punkten nach, wo der Dichter des Ugolino ganz und gar nicht Shakespearisch sei. „Ich weiß, wie sehr Shakespear mit unsern Empfindungen schalten und walten kann; aber so unmenschlich, so gegen die Sympathie des Zuschauers schaltet er nur, wenn sich die Leidenschaften brechen, also nur im Vorbeigehen, um andere desto tiefer einzudrücken."

In Straßburg, 1770, finden wir Herder ganz von Shakespeare erfüllt, und er freut sich, wenn er seine zunehmende Verehrung für denselben in den Briefen an seine damalige Geliebte (und spätere Gattin) Dieser begreiflich machen kann. Einmal citirt er Hamlet — „mein ehrlicher, guter, launischer, toller Hamlet", — dann spricht er von Othello's „großem,

---

*) Sie sind in der Zeit geschrieben, als Herder in Riga Lehrer an der Domschule war. Der erstgenannte Aufsatz scheint einem frühern Entwurfe zu den i. J. 1767 erschienenen Fragmenten über die neuere deutsche Literatur angehört zu haben. Beide Aufsätze sind in seinem literarischen Nachlaß mitgetheilt.

**) In der Nicolai'schen „Allg. Deutschen Bibliothek" von 1769; außerdem abgedruckt in „J. G. v. Herder's Lebensbild", von seinem Sohne Dr. E. G. v. Herder herausgegeben.

edeln Charakter", der sein Mitleiden hat „selbst im feierlichen Augenblicke seines Mordes", und er knüpft daran Desdemona's so unendlich rührendes todahnendes Lied; und später wieder erinnert er an Lear und seine Cordelia. Am eingehendsten unterhält er seine Braut mit „Romeo und Julie". Er fragt sie einmal: sie habe ohne Zweifel Weiße's Stück, das dies Süjet behandelt, gelesen: „Wie wenn Sie einmal den Muth hätten, sich an das Shakespeare'sche Stück dieses Namens zu machen? Allen Pöbelwitz der Zwischenscenen, und alle das Verworrene, was diesem Dichter eigen ist, müssen Sie ihm schon verzeihen, zumal alle dergleichen in der Uebersetzung schielet.*) Aber die Stellen, wo wahrer Charakter und wahre Leidenschaft spricht, sind ihm einzig. Nie ist ein Stück der Liebe gemacht worden, wie dieses: und die wenigen Scenen, die von dieser Materie voll sind, verdienen es tausendfach, alle Zwischenscenen voll Schlägereien mitzulesen. Ich wollte, daß Sie, im Fall Sie schon etwas von diesem Autor gelesen, mir Ihre Meinung von ihm sagten; ich gebe Ihnen mein Wort, daß nicht mehr ein solch' Ungewitter über ihn entstehen soll, als über Minna.**)"

Bald darauf ist auch Herder sehr erfreut, daß Romeo und Julie seiner Braut so gut gefallen habe, „dies vortreffliche, himmlische Stück, das einzige Trauerspiel in der Welt, was über die Liebe existirt". Er setzt ihr ferner die Feinheiten in mehreren gereimten Scenen auseinander, die Wieland nicht habe übersetzen können — „Wie sehr Shakespear mein Steckenpferd ist, wird Ihnen vielleicht Merk gesagt haben! Ich habe ihn nicht gelesen, sondern studirt, wie ich das Wort recht unterstreiche, jedes seiner Stücke ist eine ganze Philosophie über die Leidenschaft, von der es handelt." Herder wünscht hierauf, daß seine Braut ihm mehrere Fragen bezüglich dieses Trauerspiels beantworten solle, und ist später sehr erfreut, daß sie in der „Metaphysik der Liebe" schon so viel wisse, um sich über Shakespeare's

*) Herder sprach ebenfalls wiederholt über Wieland's Uebersetzung sehr mißbilligend; er las Shakespeare im Original. Dennoch findet man ihn in diesen Briefen immer nach Wieland's Uebersetzung citirt.

**) Herder hatte „Minna v. Barnhelm", die er seiner Braut sehr warm empfohlen hatte, und die dieselbe nicht goutiren wollte, sehr eingehend vertheidigt. Herder's Braut fühlte sich dadurch so sehr verletzt, daß ein ernster Zwist drohte, den aber Herder wieder beseitigte.



Romeo „so gut können examiniren zu lassen, als ein Magister aller sieben Künste der Liebe“. Gleichzeitig empfiehlt er ihr aber, unverzüglich den Hamlet zu lesen, — denn er wolle sie nun beim Wort fassen „ihr Schulmeister über Shakespeare zu werden“. *)

Herder hatte bei seinen bereits beginnenden Forschungen in der Volksdichtung verschiedener Nationen neben dem Studium Ossian's auch bereits aus Shakespeare'schen Dramen verschiedene kleine Lieder von besonders volksthümlichem Charakter übersetzt. Aus einem seiner Briefe an Merk (vom Oktober 1770) erfahren wir aber, daß er auch sonst mancherlei Scenen aus Shakespeare übersetzt hatte. Er führt daraus namentlich die Scenen an, „wo er seine neue Geister- und Hexen- und Feenwelt eröffnet“, so u. A. auch das „Feendivertissement im Mid-summer-nights-dream« und die ganze große Hexenscene aus Macbeth. Herder schreibt, daß er diese Uebersetzungen schon „vor langer Zeit“ gemacht habe, nun aber, da er seine Papiere durchsuche, nichts finden könne, als einige Monologe aus Lear, Hamlet, Macbeth. Er vermuthet, daß ihm die Zaubereien in Riga abhanden gekommen seien. Nebenbei können wir aus diesen so frühen Uebersetzungen es uns um so mehr erklären, daß Herder, da Wieland's Uebersetzung erschienen war, über dieselbe strenger urtheilte, als es wohl sonst geschehen wäre. Er selbst wußte freilich am besten, wie eine gute Uebersetzung hätte sein müssen. Im Verlaufe des erwähnten Briefes an Merk

*) Die Fragen wegen gewisser Intentionen des Dichters in „Romeo und Julie“ waren hauptsächlich: Warum Romeo zuerst in Rosalinde verliebt sei, da doch hierauf sein so plötzlicher Uebergang zu Julie „mehr Untreue und flüchtige Veränderung, als wahre Liebe scheint?“ Ferner: Warum alle Auftritte der Liebe „mehr unterbrochene, verstohlene Zwischenaugenblicke, als ganze Scenen“ sind? Drittens: „Warum erscheint Romeo bloß als guter Junge, den man lobt, von dem wir aber nichts gutes sehen, als daß er verliebt sein, untreu werden, sich schnell wieder verlieben kann“ u. s. w.

Ueber Hamlet schreibt er ihr: „Dies Stück ist so voll von der rührendsten menschlichen Philosophie über Seyn und Nichtseyn, Tod und Leben, Mensch und Erde, daß Sie Nichts dergleichen sonst gelesen haben und lesen können.“ Er macht sie noch besonders darauf aufmerksam, in diesem Stücke immerfort den grausen nächtlichen Todten- und Grabton zu bemerken, der von der ersten Soldatenwache an, durch alle Gespensterscenen und so menschliche schöne Selbstgespräche Hamlets durchhin geht, bis wo der arme Junge todtliegt und sagt: „ei Horatio! was wird die Welt von mir denken?“

sagt er: „Doch ich plaudre noch immer von Shakespear, von dem ich nie aufhören kann, wenn ich auf ihn komme.“

So wenig auch Herder geneigt war, auf irgend einem Gebiete der Poesie zu shakespearisiren, so wirkte doch der Genuß der Shakespeare'schen Dichtungen so gewaltig in ihm, daß er 1772 sogar sich zu einem dramatischen Versuche hinreißen ließ, den er „Brutus“ nannte und als ein „Drama für die Musik“ bezeichnete. Er schrieb darüber an seine Braut, die besten Züge darin gehörten nicht ihm, sondern der Geschichte und Shakespeare; er habe es eigentlich auch nur für sich geschrieben.

So wenig aber das Drama seine Sache war, so war er doch in den Gegenstand seiner Verehrung so vollständig eingedrungen, daß ihm eine schon seit ein paar Jahren begonnene besondere Abhandlung über das Thema jetzt zur Reife gekommen war und in der hauptsächlich von ihm selbst, zum Theil auch von Goethe und Just. Möser verfaßten Schrift „Von Deutscher Art und Kunst“ veröffentlicht wurde. Diese Abhandlung unter der Ueberschrift „Shakespear“ ist nicht allein das Umfassendste, was bis dahin über Shakespeare in Deutschland geschrieben war, es ist auch in der Tiefe der Auffassung, wie in dem hinreißenden Feuer, trotz des oft äußerst dunkeln und schwierigen Stils, von so fesselndem Reize und von solcher Bedeutung, daß die größere Hälfte desselben hier im Wortlaut folgen mag. Nur die auf die fast dithyrambische Einleitung folgende Untersuchung über das Wesen der griechischen Tragödie ist, statt im Wortlaut, in gedrängter Analyse gegeben.

Shakespear.

(Von Herder. Aus der Schrift: „Von deutscher Art und Kunst“.)

„Wenn bey einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! Zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!“ so ist's bey Shakespear! — Nur freylich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verläumden, übersetzen und lästern! — und die Er alle nicht höret!

Welche Bibliothek ist schon über, für und wider ihn geschrieben! — die ich nun auf keine Weise zu vermehren Lust habe. Ich möchte es vielmehr gern, daß in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, über, für und wider ihn zu schreiben: ihn weder zu entschuldigen, noch zu verläumden; aber zu erklären, zu fühlen wie er ist, zu nützen, und — wo möglich! — uns Deutschen herzustellen. Trüge dies Blatt dazu etwas bey! — Die kühnsten Feinde Shakespears haben ihn — unter wie vielfachen Gestalten! beschuldigt und verspottet, daß er, wenn auch ein großer Dichter, doch kein guter Schauspieldichter, und wenn auch dies, doch wahrlich kein so klassischer Trauerspieler sey, als Sophokles, Euripides, Corneille und Voltaire, die alles Höchste und Ganze in dieser Kunst erschöpft. Und die kühnsten Freunde Shakespears haben sich meistens nur begnüget, ihn hierüber zu entschuldigen, zu retten: seine Schönheiten nur immer mit Anstoß gegen die Regeln zu wägen, zu kompensiren; ihm als Angeklagten das absolvo zu erreden, und dann sein Großes desto mehr zu vergöttern, je mehr sie über Fehler die Achseln ziehen mußten. So stehet die Sache noch bei den neuesten Herausgebern und Kommentatoren über ihn — ich hoffe, diese Blätter sollen den Gesichtspunkt verändern, daß sein Bild in ein volleres Licht kommt . . . ."

In Griechenland, fährt nun Herder fort, sei das Drama entstanden, wie es im Norden nicht entstehen konnte. Im Norden sei es also nicht und dürfe es nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Aus dem Ursprunge des griechischen Drama's würden gewisse Dinge erklärlich, die man sonst, als todte Regeln angestaunt, durchaus verkennen müsse. Die Simplicität der griechischen Fabel, die Nüchternheit griechischer Sitten, jenes Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das Alles lag ohne Kunst und Zauberei ganz natürlich und wesentlich im Ursprunge der griechischen Tragödie; das Künstliche ihrer Regeln war deshalb keine Kunst, sondern Natur, und ohne die Dinge, Einheit des Orts, der Fabel und der Zeit, vermochte der Dichter nichts mit aller seiner Kunst. Die Franzosen, führt Herder weiter aus, hätten eben nur „die Puppe des griechischen Theaters" aufs Brettergerüste gesetzt, das Ganze ihrer Kunst sei deshalb ohne Natur, es ließe sich in eine Sammlung schöner Verse,

Sentenzen und Sentiments verwandeln — aber der große Sophokles stehe noch, wie er ist.

Gesetzt nun, ein Volk habe Lust, anstatt nachzuäffen, lieber selbst sein Drama zu erfinden, so werde man zuerst fragen: Wann, wo, unter welchen Umständen und woraus solle es das thun? Hole es sein Drama nicht aus dem Chor und aus Dithyramb her, läge ihm keine solche Simplicität von Facten der Geschichte, Traditionen, Staats- und Religionsbeziehungen vor, so könne es auch von alledem nichts haben. Es würde sich daher sein eigenes Drama nach seiner Geschichte, nach Sitten, Meinungen, Sprache und Liebhabereien — wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel — erfinden, und das Erfundene werde Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatischen Zweck erreiche.

Nach dieser Einleitung kommt nunmehr Herder auf Shakespeare und das englische Drama zu sprechen und fährt fort:

„Shakespear fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildeten, und da also nach dem ersten metaphysischen Weisheitssatze aus Nichts Nichts wird, so wäre Philosophen überlassen, nicht blos kein Griechisches, sondern wenn's außerdem nichts gibt, auch gar kein Drama in der Welt mehr geworden, und hätte werden können. Da aber Genie bekanntermaaßen mehr ist, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer: so wars ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegengesetztesten Stoff, und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Würkung hervor zu rufen, Furcht und Mitleid! und beyde in einem Grade, wie jener Erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! — Glücklicher Göttersohn über sein Unternehmen! Eben das Neue Erste, ganz Verschiedne zeigt die Urkraft seines Berufs.

Shakespear fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand

und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (evenement) großes Eräugniß nennen wollen — o Aristoteles, wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisiren! würdest so eine eigne Theorie über ihn dichten, die jetzt seine Landsleute, Home und Hurd, Pope und Johnson noch nicht gedichtet haben! Würdest dich freuen, von Jedem Deiner Stücke, Handlung, Charakter, Meinungen, Ausdruck, Bühne, wie aus zwey Punkten des Dreyecks Linien ziehen zu können, die sich oben in Einem Punkte des Zwecks, der Vollkommenheit begegnen! Würdest zu Sophokles sagen: mahle das heilige Blatt dieses Altars! und du o nordischer Barde alle Seiten und Wände dieses Tempels in dein unsterbliches Fresko!

Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren: denn ich bin Shakespear näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht: so arbeitet Jener auf das Ganze eines Eräugnisses, einer Begebenheit. Wenn bei Jenem Ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nöthig sind, den Hauptklang seines Concerts zu bilden. Wenn in Jenem Eine singende feine Sprache, wie in einem höhern Aether thönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menscharten, ist Dolmetscher der Natur in all' ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beyde Vertraute Einer Gottheit? — und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespear nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kouliffe verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Grösse habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen grössern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken!

Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rükken vor und ab; würken in einander so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstöhren sich, damit die Absicht der Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes. Lear der rasche, warme, edelschwache

Greis, wie er da vor seiner Landscharte steht, und Kronen wegschenkt und Länder zerreißt, — in der Ersten Scene der Erscheinung trägt schon allen Saamen seiner Schicksale zur Ernte der dunkelsten Zukunft in sich. Siehe! Der gutherzige Verschwender, der rasche Unbarmherzige, der kindische Vater wird es bald seyn auch in den Vorhöfen seiner Töchter — bittend, betend, bettelnd, fluchend, schwärmend, segnend, ach, Gott! — ach, Gott! und Wahnsinn ahndend. — Wirds seyn bald mit blassem Scheitel unter Donner und Blitz, zur untersten Klasse von Menschen herabgestürzt, mit dem Narren und in der Höle eines tollen Bettlers Wahnsinn gleichsam pochend vom Himmel herab. — Und nun ist wie ers ist, in der ganzen leichten Majestät seines Elends und Verlassens; und nun zu sich kommend, angestaunt vom letzten Strahle Hoffnung, damit diese auf ewig, ewig erlösche! Gefangen, die todte Wohlthäterin, Verzeiherin, Kind, Tochter auf seinen Armen! auf ihrem Leichnam sterbend, der alte Knecht dem alten Könige nachsterbend — Gott! welch' ein Wechsel von Zeiten, Umständen, Stürmen, Wettern, Zeitläuften! und alle nicht blos Eine Geschichte — Helden und Staatsaktion, wenn du willt! von Einem Anfang bis zu Einem Ende, nach der strengsten Regel deines Aristoteles; sondern tritt näher und fühle den Menschengeist, der auch jede Person, und Alter, und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnete. Zween alte Väter und alle ihre so verschiedne Kinder! Des Einen Sohn gegen einen betrognen Vater unglücklich dankbar, der andre gegen den gutherzigsten Vater scheuslich undankbar und abscheulich glücklich. Der gegen seine Töchter! diese gegen ihn! ihre Gemahle, Freyer und alle Helfershelfer im Glück und Unglück. Der blinde Gloster am Arm seines unerkannten Sohnes, und der tolle Lear zu den Füßen seiner vertriebnen Tochter! und nun der Augenblick der Wegscheide seines Glücks, da Gloster unter seinem Baume stirbt, und die Trompete rufet alle Nebenumstände, Triebfedern, Charaktere und Situationen dahin eingedichtet — Alles im Spiel! zu Einem Ganzen sich fortwickelnd — zu einem Vater- und Kinder-Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen zusammen geordnet, wo doch überall bey den Disparatsten Scenen Seele der Begebenheit athmet, wo Oerter, Zeiten, Umstände selbst möchte ich sagen, die heidnische Schicksals- und Sternenphilosophie, die durchweg herrschet, so zu diesem Ganzen gehören, daß ich Nichts verändern, versetzen, und andern Stücken hieher oder hieraus in andre Stücke bringen könnte. Und das wäre kein Drama? Shakespear kein dramatischer Dichter? Der hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der Einen durchhauchenden, Alles belebenden Seele erfüllet, und nicht Aufmerksamkeit, Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende

fortreißt — wenn nicht mehr, so soll Vater Aristoteles zeugen, „die Grösse des lebendigen Geschöpfs darf nur mit Einem Blick übersehen werden können" — und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet! Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer giebt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen!

In Othello, dem Mohren, welche Welt! welch ein Ganzes! lebendige Geschichte der Entstehung, Fortgangs, Ausbruchs, traurigen Endes der Leidenschaft dieses Edlen Unglückseligen! und in welcher Fülle und Zusammenlauf der Räder zu Einem Werke! Wie dieser Jago, der Teufel in Menschengestalt, die Welt ansehn, und mit allen, die um ihn sind, spielen! und wie nun die Gruppe ein Cassio und Rodrich, Othello und Desdemone in den Charakteren, mit dem Zunder von Empfänglichkeiten seiner Höllenflamme, um ihn stehen muß, und jedes ihm in den Wurf kommt, und er Alles braucht und Alles zum traurigen Ende eilet. — Wenn ein Engel der Vorsehung menschliche Leidenschaften gegen einander abwog, und Seelen und Charaktere gruppirte, und ihnen Anlässe, wo Jedes im Wahn des Freyen handelt, zuführt, und er sie alle mit diesem Wahne, als mit der Kette des Schicksals zu seiner Idee leitet — so war der menschliche Geist, der hier entwarf, sann, zeichnete, lenkte.

Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern immer mit gehen sollte, nicht einmal erinnert werden dürfen, und doch ist hierüber eben das helleste Geschrey. Fand Shakespear den Göttergriff Eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, daß sie mit zur Täuschung beytrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ists da nicht eben Ort und Zeit und Fälle der äussern Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten sich wohl einen Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespear der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Oerter und Zeiten so mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl der Hand-

lung, die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: „hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!“

Als z. E. der Dichter den schrecklichen Königsmord, Trauerspiel Macbeth genannt, als Factum der Schöpfung in seiner Seele wälzte — bist du, mein lieber Leser, so blöde gewesen, nun in keiner Scene, Scene und Ort mit zu fühlen — wehe Shakespear, dem verwelkten Blatte in deiner Hand. So hast du nichts von der Eröffnung durch die Zauberinnen auf der Haide unter Blitz und Donner! nichts nun vom blutigen Manne mit Macbeths Thaten zur Botschaft des Königes an ihn, nichts wider die Scene zu brechen, und den prophetischen Zaubergeist zu eröfnen, und die vorige Bothschaft nun mit diesem Grusse in seinem Haupt zu mischen — gefühlt! Nicht sein Weib mit jener Abschrift des Schicksalsbriefes in ihrem Schlosse wandern sehen, die hernach wie grauerlich anders wandern wird! Nicht mit dem stillen Könige noch zu guter letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du o König, das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtscene Bankos mit Fackel und Schwerdt! Der Dolch! der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ists geschehen und das Pochen an der Thür! — Die Entdeckung, Versammlung — man trabe alle Oerter und Zeiten durch, wo das zu der Absicht, in der Schöpfung, anders als da und so geschehen könnte. Die Mordscene Bankos im Walde; das Nachtgastmahl und Bankos Geist — nun wieder die Hexenhaide (denn seine erschreckliche Schicksalsthat ist zu Ende!). Nun Zauberhöle, Beschwörung, Prophezeyung, Wuth und Verzweiflung! Der Tod der Kinder Macdufs unter den Flügeln ihrer einsamen Mutter! und jene zween Vertriebene unter dem Baum, und nun die grauerliche Nachtwanderin im Schlosse, und die wunderbare Erfüllung der Prophezeyung — der heranziehende Wald — Macbeths Tod durch das Schwerdt eines Ungebohrnen — ich müßte alle, alle Scenen ausschreiben, um das idealisirte Lokal des unnennbaren Ganzen, der Schicksals-, Königsmords- und Zauberwelt zu nennen, die als Seele das Stück, bis auf den kleinsten Umstand von Zeit, Ort, selbst scheinbarer Zwischenverwirrung, belebt, Alles in der Seele zu Einem schauderhaften, unzertrennlichen Ganzen zu machen — und doch würde ich mit Allem nichts sagen.

Dies Individuelle jedes Stücks, jedes einzelnen Weltalls, geht mit Ort und Zeit und Schöpfung durch alle Stücke. Lessing hat einige Umstände

Hamlets in Vergleichung der Theaterkönigin Semiramis entwickelt — wie voll ist das ganze Drama dieses Lokalgeistes von Anfang, zu Ende. Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern — und nun erscheints! — Kann Jemand seyn, der nicht in jedem Wort und Umstande Bereitung und Natur ahnde! So weiter. Alles Kostume der Geister erschöpft! der Menschen zur Erscheinung erschöpft! Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort — welches Lokal! welches tiefe Eingraben der Wahrheit! Und wie der erschreckte König kniet, und Hamlet vorbeyirrt in seiner Mutter Kammer vor dem Bilde seines Vaters! und nun die andre Erscheinung! Er am Grabe seiner Ophelia! der rührende good Fellow in allen den Verbindungen mit Horaz, Ophelia, Laertes, Fortinbras! das Jugendspiel der Handlung, was durchs Stück fortläuft und fast bis zu Ende keine Handlung wird — wer da Einen Augenblick Brettergerüste fühlt und sucht, und Eine Reihe gebundner artiger Gespräche auf ihm sucht, für den hat Shakespear und Sophokles, kein wahrer Dichter der Welt gedichtet.

Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt zu bemerken. Wie es doch in Othello wirklich mit zu dem Stücke gehört, so selbst das Nachtsuchen wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm, wie die brausende Leidenschaft Othellos, die so sehr verspottete Todesart, das Entkleiden unter dem Sterbeliedchen und dem Windessausen, wie die Art der Sünde und Leidenschaft selbst — sein Eintritt, Rede ans Nachtlicht u. s. w. wäre es möglich, doch das in Worte zu fassen, wie das Alles zu Einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehöre — aber es ist nicht möglich. Kein elendes Farbengemälde läßt sich durch Worte beschreiben oder herstellen, und wie die Empfindung Einer lebendigen Welt in allen Scenen, Umständen und Zaubereyen der Natur. Gehe, mein Leser, was du willt, Lear und die Richards, Cäsar und die Heinrichs, selbst Zauberstücke und Divertissements, insonderheit Romeo, das süße Stück der Liebe, auch Roman in jedem Zeitumstande, und Ort und Traum und Dichtung — gehe es durch, versuche etwas der Art wegzunehmen, zu tauschen, es gar auf ein französisches Bretterngerüste zu simplificiren — eine lebendige Welt mit allem Urkundlichen ihrer Wahrheit in dies Gerüste verwandelt — schöner Tausch! schöne Wandlung! Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft: nimm diesen Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Othem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.

Eben da ist also Shakespear Sophokles Bruder, wo er ihm den Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern, ganz wie Er, zu seyn. Da alle Täuschung durch dies Urkündliche, Wahre, Schöpferische der Geschichte erreicht wird, und ohne sie nicht blos nicht erreicht würde, sondern kein Element mehr (oder ich hätte umsonst geschrieben) von Shakespears Drama und dramatischem Geist bliebe: so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinosa „Pan! Universum!" heissen. Sophokles blieb der Natur treu, da er eine Handlung Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete: Shakespear konnt ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Oerter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo sie geschehen: und Gnade Gott, dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakespears fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunter zu schlucken. Bey manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da Alles nur fürs Theater versificirt und in Scenen Schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbey: er sieht nur die letzte, schlechteste Folge, Menschen wie Fliegen fallen: er geht hin und höhnt: Shakespear ist ihm Aergerniß und sein Drama die dummeste Thorheit.

Ueberhaupt wäre der ganze Knäuel von Ort- und Zeitquästionen längst aus seinem Gewirre gekommen, wenn ein philosophischer Kopf über das Drama sich die Mühe hätte nehmen wollen, auch hier zu fragen: „was denn Ort und Zeit sey?" Solls das Bretterngerüste, und der Zeitraum eines Divertissements au theatre seyn: so hat niemand in der Welt Einheit des Orts, Maaß der Zeit und der Scenen, als — die Franzosen. Die Griechen — bei ihrer hohen Täuschung, von der wir fast keinen Begriff haben — bey ihren Anstalten für das Oeffentliche der Bühne, bei ihrer rechten Tempelandacht vor derselben, haben an nichts weniger als das je gedacht. Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch So Was in So viel Zeit habe geschehen können? und dem es sodann Hauptelement der Herzensfreude würde, daß der Dichter ihn doch ja um keinen Augenblick betrogen, sondern auf dem Gerüste nur eben so viel gezeigt hat, als er in der Zeit im Schneckengange seines Lebens sehen würde — welch ein Geschöpf, dem das Hauptfreude wäre! und welch ein Dichter, der darauf als Hauptzweck arbeitete, und sich dann mit dem Regelnkram brüstete „wie artig habe ich nicht so viel und so viel schöne Spielewerke! auf den engen gegebnen Raum dieser Brettergrube, theatre Francois genannt, und in den ge-

gebnen Zeitraum der Visite dahin eingeklemmt und eingepaßt! die Scenen filirt und enfilirt! alles genau geflickt und geheftet" — elender Ceremonienmeister! Savoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! dramatischer Gott! Als solchem schlägt dir keine Uhr auf Thurm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaaße zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders, als in Raum und Zeit existiret, siehe, so ist da im Innern dein Maaß von Frist und Raum; dahin du alle Zuschauer zaubern, daß du Allen aufdringen mußt, oder du bist — was ich gesagt habe, nur nichts weniger, als dramatischer Dichter.

Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstrirt zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maaß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; Gegentheils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele Einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äusserer, beschämender Noth — jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringet, alles um sich vergaß, und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest? Und wenn das in deinem trägen, schläfrigen Wurm- und Baumleben möglich ist, wo dich ja Wurzeln genug am todten Boden deiner Stelle festhalten, und jeder Kreis, den du schleppest, dir langsames Moment genug ist, deinen Wurmgang auszumessen — nun denke dich Einen Augenblick in Eine andre, eine Dichterwelt nur in einen Traum? Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das was Handlung, Würkung der Seele ist, seyn müssen? wie es blos an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaaß zu schaffen, wie und wo sie will! Und hättest du das nur einmal in deinem Leben gefühlt, wärest nach Einer Viertheilstunde erwacht, und der dunkle Rest deiner Traumhandlungen hätte dich schwören gemacht, du habest Nächte hinweg geschlafen, geträumt und gehandelt! — dürfte dir Mahomeds Traum, als Traum, noch Einen Augenblick ungereimt seyn! und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters, und des dramatischen Dichters insonderheit Erste und Einzige Pflicht, dich in Einen solchen Traum zu setzen? Und nun denke, welche Welten du verwirrest, wenn du dem Dichter deine Taschenuhr, oder dein Visitenzimmer vorzeigest, daß er dahin und darnach dich träumen lehre?

Im Gange seiner Begebenheit im ordine successivorum und simultaneorum seiner Welt, da liegt sein Raum und Zeit. Wie und wo er dich hinreisse? wenn er dich nur dahin reißt, da ist seine Welt. Wie schnell und langsam er die Zeiten folgen lasse; er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaaß — und wie ist hier wieder Shakespear Meister! langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur: denn er giebt diese nur im verjüngten Maasse. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Scenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verlohren sieht, wie wird er kühn, was läßt er auf einander folgen! Lear stirbt nach Cordelia, und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da Alles auf einander rollet und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maaß der Zeit ist hinweg. — Freylich wieder nicht für den lustigen, muntren Kalogallinier, der mit heiler frischer Haut in den fünften Akt käme, um an der Uhr zu messen, wie viel da in welcher Zeit sterben? aber Gott, wenn das Kritik, Theater, Illusion seyn soll — was wäre denn Kritik? Illusion? Theater? was bedeuten alle die leeren Wörter." — — —

Diese Abhandlung Herder's hat um so größere Bedeutung, als sie in der deutschen Literatur der erste volle Herzenserguß über Shakespeare war, worin das Wesen Shakespeare's in seiner Totalität dargelegt wird. So scharfsinnig auch Lessing's Bemerkungen waren, so betrafen sie doch nur eine bestimmte Seite des Dichters. Allerdings ist Lessing in Allem was er sagt, bei der großen Knappheit seiner Logik auch präziser, schärfer, stählerner, während Herder mit einem großen Aufwand von Beredsamkeit deducirt. Und dies hängt ganz innig mit Herder's ganzer Auffassung Shakespeare's, mit seinen ganz allgemeinen Anschauungen der Poesie zusammen. Sein großartiges Gefühl für den wahren Naturlaut in der Dichtung der Völker zieht ihn eben so mächtig zu Shakespeare hin, wie zu Homer und Ossian. Sie sind ihm große Schöpfungen der Natur. Was aber Herder dabei mit der Tiefe seines Geistes besonders erfaßt hat, ist gerade Das, was Shakespeare zum dramatischen Dichter stempelt: die wunderbare

Gewalt, zu concentriren. Und doch spricht Herder es gleichzeitig aus — und das ist ganz besonders zu beachten! — daß es eben nur die Dichtung im großen umfassenden Sinne ist, die ihn so fesselt. Es war ihm keineswegs darum zu thun, Shakespeare's Dramen als Muster in bestimmtem Sinne aufzustellen; er wollte nur, daß man das Wesen dieser Dichtung begreife, ohne daß er — wie Lessing — zugleich daran dachte, wie Shakespeare auf das deutsche Drama speziell einen Einfluß gewinnen könnte.

Am Schlusse seiner Abhandlung kommt Herder noch auf eine etwas sonderbare Idee Gerstenberg's, hinsichtlich der Classificirung der Shakespeare'schen Dramen zu sprechen, was Herder natürlich als eine gänzlich müssige Frage abthut. Wichtiger und — trauriger, fährt er dann fort, sei für ihn der Gedanke, daß Shakespeare, „daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte". Herder betrachtete den Umstand, daß Shakespeare bei seiner Wiedererweckung in England in den durch Garrick u. Andere für nöthig gehaltenen Verstümmelungen wieder auf die Bühne gebracht wurde, als Zeichen, daß es auf diesem Wege weiter abwärts gehe, daß von Shakespeare dereinst nur Trümmer eines Kolossus, einer Pyramide sein werden, „die Jeder anstaunt und keiner begreift". „Glücklich, daß ich noch im Ablauf der Zeit lebe, wo ich ihn begreifen konnte, und" — hier richtet Herder das Wort an den jungen Verbündeten aus den schönen Straßburger Tagen — „wo du, mein Freund, den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken — laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange!" — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was Herder befürchtete, ist nicht eingetreten; seine Hoffnung aber auf den jungen Freund war glänzend in Erfüllung gegangen: Goethe's „Götz von Berlichingen", dasjenige deutsche Drama, welches aus der Begeisterung der Freunde in Straßburg hervorging, war in demselben Jahre fertig geworden, in welchem die obige Abhandlung Herder's erschienen war.

9. **Die Gährung in Straßburg. Goethe: Shakespeare-Rede und Götz von Berlichingen. Die Revolutionäre Lenz und Klinger. Eschenburg's Shakespeare-Uebersetzung. Die Theater-Bearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke in Wien, Hamburg, Prag, Berlin u. s. w. Die Alterations in England.**

Der für Goethe's Entwickelung so wichtige Abschnitt seines Lebens, da er die Bekanntschaft Herder's machte, und da der Plan zum „Götz" in seinem Kopfe zu revoltiren begann: die Zeit seines Aufenthalts in Straßburg, führt uns von Herder's Shakespeare-Apotheose wieder ein paar Jahre zurück.

Für den Proceß, der in den jugendlichen Köpfen, die hier sich fanden, sich vollzog, war die geographische und politische Situation Straßburgs von nicht geringer Bedeutung, und speziell bei dem jungen Goethe stieg das Bewußtsein deutschen Wesens am Straßburger Münster zu einer Höhe empor, die ihm völlig neue Aussichten eröffnete. Hier galt es nicht allein, auf dem Felde der Kritik den französischen Einfluß zu bekämpfen, hier wurden die frischen Kräfte angeregt, mit eigenen Productionen den durch die siegreiche ästhetische Kritik gewonnenen neuen Standpunkt zu befestigen. „An der Grenze von Frankreich waren wir alles Französischen Wesens auf einmal bar und ledig"; so schreibt Goethe selbst in seinen spätern Jahren*), und der hier so stark sich ausprägende Gegensatz zu allem Unwahren führte Goethe und seine Freunde an die Grenze der rohen Natur; hier aber gerade machte sich aufs wohlthuendste der Einfluß geltend, der sie „zu höhern, freiern und eben so wahren als dichterischen Weltansichten und Genüssen vorbereitete" —: der Einfluß Shakespeare's.

Schon in Leipzig war Goethe mit Shakespeare's Geist bekannt geworden, und zwar durch Dodd's »beauties of Shakespeare«. Zur ersten Anregung war solch ein vermittelnder Weg vielleicht mehr geeignet, als die volle Erscheinung in ihrem großen Ganzen. Wieland's Uebersetzung hatte schnell der erweckten Begierde neue Nahrung geboten und die Kenntniß erweitert, bis in Straßburg Goethe durch Herder zu einem tiefern Einblick in die Schätze des britischen Genies gelangte und die bis dahin mehr ver-

*) Goethe. „Aus meinem Leben". 11. Buch.

schleierte Gottheit in ihrem eigentlichen Wesen zu erfassen begann. Shakespeare war nun bereits das Losungswort für die erregten Gemüther geworden, die das Bedürfniß empfanden, einem Ideal nachzustreben, und die Offenbarung der Natur in der Kunst wirkte hier wie eine neue Philosophie. Es lag nahe, daß man selbst in diesem Kreise mit gewisser Hast sich an hervorstechende Aeußerlichkeiten drängte. Das galt aber nur für die leichte gesellige Unterhaltung; neben dem Copiren der Redeweise gewisser Lieblingshelden und der besonders beliebten Beschäftigung mit der grotesken Komik und dem derben Humor der Clowns übersprang man nicht die Tiefen der Erscheinung; Goethe selbst berichtete später noch: „Will jemand unmittelbar erfahren, was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden, der lese den Aufsatz Herder's über Shakespeare, in dem Hefte: Von deutscher Art und Kunst, ferner Lenzens „Anmerkungen über Theater", denen eine Uebersetzung von love's labour's lost hinzugefügt war."

Lenz war gewiß die eigenthümlichste Erscheinung in dieser Zeit des Gährens und des Aufflammens. Gegenüber der tiefern Anschauung Herder's betrug Er sich, wie Goethe sich ausdrückt, mehr „bilderstürmerisch" gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und er war zu einem richtigen Shakespeare-Fanatiker geworden. Diese Zeit wollte auch ihre Opfer und der so hochbegabte Lenz war vielleicht das hervorragendste und bedauernswertheste unter ihnen.

Ueber Goethe's damalige Anschauung des britischen Kolossus haben wir, außer seinen aus so viel späterer Zeit herrührenden Mittheilungen, noch ein interessantes Schriftstück, welches jener Zeit selbst angehört. Es ist eine Rede, die er am 14. Oktober 1771 in Frankfurt gehalten hat, und deren Manuscript, mit der Ueberschrift „Zum Shakespeares Tag" erhalten blieb.*) Die Rede ist ganz von dem frischen Hauch der Jugendbegeisterung

*) Das Manuscript befand sich im Nachlasse F. H. Jacobi's und erschien dann abgedruckt in der allgem. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur 1854. Otto Jahn, der die Rede in seinem Band „Biographische Aufsätze" (Leipzig, Hirzel 1866) wieder abdruckte, weist dabei nach, daß die Rede in Straßburg, wo Goethe vom April 1770 bis gegen Ende August 1771 lebte, nicht gehalten sein konnte, vielmehr gleich darauf in

erfüllt und nebenbei durch den etwas burschikosen Ton charakterisirt, der bei Lenz ins Bizarre ging, bei Goethe aber einem gesundern Wesen entsprang, wenn er z. B. einmal ruft: „Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer. Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst. Wie das so zugeht, und daß sie einander ähnlich sind, wie die Schuhe und auch langweilig mitunter, besonders in genere im Vierten Act, das wissen die Herren leider aus der Erfahrung und ich sage nichts davon."

Das wichtigere Bekenntniß über sich selbst liegt aber in den folgenden Sätzen der Rede:

„Wir ehren heute das Andenken des größten Wanderers und thun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns. Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe; Ruhe und Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespearen gedacht; — geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das Höchste, wohin ich's habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke von ihm fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt. Ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernte ich sehen, und Dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe. Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sehe, wie viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein

---

Frankfurt, wo Goethe „Shakespeare's Namenstag" im Kreise der dortigen Freunde feierte, denn er erbat sich auch brieflich von Herder dessen Abhandlung, damit sie „einen Theil unserer Liturgie ausmache".



Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Thürme zusammen zu schlagen."

Hiernach kommt Goethe auf die Griechische Tragödie, im Sinne Herder's, von da schnell auf die Haupt- und Staatsaktionen, und fährt dann fort:

„Shakespeare's Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigenthümliche unsers Ichs, die prätendirte Freiheit unsers Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nöthig haben, uns aus dieser Finsterniß zu entwickeln" .... „Shakespeare wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in colossalischer Größe, darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauche seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urtheilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen? Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke: das hätt' ich anders gemacht; hinten drein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben.... Das was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare, das was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so nothwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!"...

Wir sehn auch aus dieser lebhaften Expectoration des jungen Goethe deutlich diejenigen Punkte hervortreten, in denen er mit Lenz und andern Zeitgenossen zusammentrifft, da wo es gilt die Schnürbrust zu sprengen, die

den geistigen Menschen überhaupt einengte. Aber wir fühlen hier auch zugleich schon heraus, wie die außerordentliche Vielseitigkeit seiner Natur den Dichter bewahren sollte, im bloßen Widerspruch gegen das Herkömmliche stehn zu bleiben. Schon damals empfand er, wie diese Shakespeare-Epoche für ihn nur ein kräftiger Läuterungsproceß werden sollte, in welchem er mit der poetischen Production um so vorsichtiger zu verfahren hatte. Und wenn auch „Götz von Berlichingen" (besonders im ersten Entwurfe) als das Resultat jener Gährung zu betrachten ist, so wäre es doch zu viel oder zu wenig gesagt, wollte man darin Shakespeare als den einzigen und ausschließlichen Einfluß erkennen. Aber er wurde ihm doch der Lehrer und Helfer für die Form. Das Ringen nach nationaler und individueller Freiheit, wie es in dieser Zeit an mehreren Punkten Deutschlands zu verspüren war, hatte in Goethe gleichzeitig zwei Ideen zu poetischer Production entzündet: Götz und Faust. Götz war der begrenztere von Beiden und mußte daher eher zu einem (freilich nur vorläufigen) Abschluß gelangen. Auch mit einem dramatisirten Caesar hatte Goethe in dieser Zeit im Plane sich beschäftigt, aber er konnte hier noch nicht zu einem bestimmten Gesichtspunkte gelangen und ist mit dem Project nicht weit gekommen.

Aber die Gestalt des deutschen Mannes, der in verderbter anarchischer Zeit im Kampfe für das natürliche Recht untergeht, stimmte vollkommen zu den noch dunkeln Regungen der Zeit, und für Ton und Farbe dieses Gemäldes, an wem sonst als an Shakespeare konnte der Dichter hier mit rechtem Gewinne studiren? Herder mit seinem freien, weiten Blicke sah wohl, wie schon Lessing, die Gefahr, die ein einseitiger Shakespeare-Enthusiasmus den jugendlichen Köpfen bereitete. Er schrieb, als er i. J. 1772 den Götz erhalten hatte, gleichsam für Goethe und dessen Genossen, daß sie Shakespeare „ganz verdorben" habe. Das war aber mehr eine Warnung als ein Urtheil über das Product selbst, denn Herder war in der That hocherfreut darüber.*) Wie aber „Götz von Berlichingen", als er endlich

*) Herder hatte schon vorher an seine Braut geschrieben: sie werde an der Lectüre von Goethe's Götz „einige himmlische Freudestunden haben". Herder blieb auch in der Correspondenz mit Goethe, wie im frühern persönlichen Verkehr mit ihm in Straßburg, der scharfe, oft herbe Kritiker. Goethe nahm auch die Zurechtweisung freundlich auf und

dem Publikum sich enthüllte, in seinem Zusammenhang mit Shakespeare von der Kritik betrachtet wurde, zeigt u. A. die sehr eingehende Besprechung, welche der „deutsche Merkur" vom September 1773 enthält und die nicht von Wieland selbst herrührt: „Ein Stück," heißt es im Merkur, „worin alle drei Einheiten auf das grausamste gemißhandelt werden, das weder Lust- noch Trauerspiel ist, und doch das schönste, interessanteste Monstrum, gegen welches wir hundert von unsern komisch-weinerlichen Schauspielen austauschen möchten." Was man noch vor Kurzem über Shakespeare gesagt, daß man die Verletzungen gegen alle giltigen Regeln ganz und gar nicht empfinde, weil das Genie des Dichters unser Gemüth unwiderstehlich gefangen nehme, das wird hier an Goethe's „Götz" bewundert und wiederholt darauf hingewiesen, wie der Dichter, „von Shakespears hohem Genius geleitet", dabei verfahre, durch rührende Situationen, durch Wahrheit der Charaktere und die den handelnden Personen stets angemessene Sprache — gleich Shakespeare — unsere Empfindungen aufs stärkste zu beherrschen.

Das Streben nach Wahrheit und Natur, Hand in Hand gehend mit dem demonstrativ hervorgekehrten Deutschthum, hatte mittlerweile schon an einer andern Stätte einen Altar errichtet, um den die aufsprießenden jungen Talente sich schaarten: In Göttingen hatte bereits Gottfr. Aug. Bürger mit seinem Freunde Biester einen kleinen Verein gestiftet, in welchem Shakespeare in der Ursprache gelesen wurde.*) In Göttingen, das die Geburtsstätte einer neuen Lyrik werden sollte, hatte man sich bald mehr zum Bardenthum geneigt, während für die dramatische Dichtung vorläufig noch Straßburg der Boden blieb, wo nach Goethe's Vorgang Reinhold Lenz und Leopold Wagner, namentlich der Erstere, mit einer gewissen fieberhaften Erregtheit weiterschufen, an der Flamme Shakespeare entzündet.**)

antwortete ihm, „daß er selbst den Götz tiefer stelle, als Herder. Das Stück müsse eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden". (Aus Herders Nachlaß. 1. Band.)

*) E. Meyen im „Literarhist. Taschenbuch" v. J. 1847. Biester wurde nachher für die Berliner Journalistik eine wichtige Persönlichkeit.

**) Lenz war als Begleiter eines Edelmannes nach Straßburg gekommen, wo er so lange blieb, bis er (1776) nach Weimar ging, um Goethe wieder nahe zu sein. Herder hatte schon 1771 Straßburg wieder verlassen.

Lenz hatte sich mit Herder auf brieflichem Wege bekannt gemacht, und der kühle und scharfe Kritiker betrachtete den genialen Dichter längere Zeit als einen glücklichen Nebenbuhler Goethe's. Aber er sollte nur zu bald sehn, wie Lenz in dem Shakespeare-Feuer zu Grunde ging. Lenz suchte seine dramatischen Vorwürfe ganz aus dem bürgerlichen Leben der Gegenwart und bekämpfte die Gebrechen der Zeit mit heißer Begier. Aber Alles ist bei ihm auf die Spitze getrieben, überschwenglich und voller krankhafter Erregtheit, in seinen Dichtungen, wie in seinen brieflichen Mittheilungen. Ueber sein Stück „Der neue Menoza", das er im Manuscript an Herder geschickt, und in welchem er selbst hinterher Mehreres heftig verwarf, schrieb er u. A.: „Ich verabscheue die Scene nach der Hochzeitsnacht. Wie konnt' ich Schwein sie auch malen! Ich, der stinkende Athem des Volkes ..." Lenz war da ganz von Shakespeare's „Coriolan" erfüllt; ein andermal schreibt er Herder: „Es ist, als ob Coriolan bei jedem Wort, das er wider's Volk sagt, auf mich schimpfte — und doch kann ich ihn ganz fühlen, und allen seinen Grundsätzen entgegen handeln."

Dieser Zwiespalt in seiner Natur, den er selbst so leidenschaftlich fühlte, revoltirte fortwährend in seinem Gemüthe und verzehrte ihn. Ihn entzückte an Shakespeare die Fülle der Gesundheit, aber er selbst erkrankte daran. Seine Anschauung über Shakespeare sprach er in seinen 1774 erschienenen, aber schon 1771 verfaßten „Anmerkungen übers Theater", denen er eine Verdeutschung von Shakespeare's »love's labour's lost«, (unter dem Titel: »Amor vincit omnia«) beifügte, in folgender originellen Weise aus: „Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd' und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältniß gleich bewundert, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig, als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlstand nicht. ..."

Welch eine drastische Kritik der französischen Tragödie, wie treffend der Gegensatz seines Abgottes zu derselben bezeichnet! Und im sonstigen Inhalte dieser Abhandlung zeigt er da, wo ihn die scharfen Gegensätze nicht zu Uebertreibungen verleiten, auch seine Lebhaftigkeit der Empfindung und sein feines Gefühl. In seiner Beurtheilung der Alten steht er in der Hauptsache auf Herder's Standpunkt, indem er nachweist, wie die Grundsätze des Aristoteles eben nur durch die Muster bedingt waren, die er vor sich gehabt, und diese wieder nothwendig aus den Religionsbegriffen der Alten hervorgehn mußten. Was aber — fragt er — ist denn im Schauspiel der Hauptgegenstand der Nachahmung? Der Mensch oder das Schicksal des Menschen? In der Entscheidung dieser Frage findet Lenz auch das Princip gegeben, welches das ältere englische Drama von den französischen Classikern trenne. An Handlungen, von denen wir die Ursachen nicht einsehen, können wir keinen Theil nehmen. Daher sähen sich die heutigen Aristoteliker genöthigt, eine Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, die im Grunde nichts sei, als ihre eigene Psychologie, aber es sei eine ungleich größere Aufgabe für den Dichter, eine Figur mit voller Wahrheit darzustellen, als an einem Ideale der Schönheit zu cirkeln, das am Ende doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein Ideal ist. Die Franzosen haben keine Charaktere auf der Scene, sondern überall Ein Gesicht, Eine Art zu denken, also auch eine große Einförmigkeit in den Handlungen. Der neuere Dramatiker sollte aber vor allen Dingen naturgetreue, zur vollsten Individualität herausgearbeitete Charaktere bilden, Charaktere, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne daß dabei die Hülfe der Gottheiten in den Wolken in Anspruch genommen werden müsse. Für die Komödie stellte Lenz eine umgekehrte Forderung: in der Komödie, meint er, dürften die Personen nur der Handlungen wegen da sein; dort will er von den Handlungen ausgehn, und die Personen daran Theil nehmen lassen. Für die Tragödie hingegen fordert er vor Allem Charaktere, aus denen sich naturgemäß die Handlung entwickelt.

Lenz hatte aber in der Darlegung dieser seiner Ueberzeugung nicht nur die durch Lessing ja bereits gegebenen Grundsätze weiter zu durchdringen

und zu verwerthen getrachtet, — sondern er wendete sich ein paar Jahre später (in einem Aufsatze „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare") in ganz verständiger Weise, gegen solche „junge Dichter", die nur einem großen Manne in seinen Sonderbarkeiten nachahmen wollen, ohne sich mit seinen Bewegungsgründen rechtfertigen zu können, die „ad libitum von einem Orte zum andern herumschweifen, und uns glauben machen wollen, Shakespear's Schönheiten beständen bloß in seiner Unregelmäßigkeit".

Bei all dieser richtigen Erkenntniß entging jedoch Lenz selber in seinem stürmischen Drange nicht der Gefahr, allzusehr an gewissen Aeußerlichkeiten Shakespeare's, die dem Gewande seiner Zeit angehörten, haften zu bleiben, weil seine Theorien ihm fortwährend seine Production störten. J. G. Schlosser hatte daher ganz Recht, wenn er in einem offenen Sendschreiben, in welchem er sehr entschiedene Sympathien für Lenz zeigte, diesem bemerklich machte, es gebe nur eine Eine Regel für den Dichter; diese sei: fühle, was du fühlen machen willst, — und diese Regel lehre keine Aesthetik.

Lenz hatte in der That das richtige Verständniß für das Wahre wie für das Falsche, das lebhafteste Gefühl für das Gute, wie für das Schlechte; aber in seinen dramatischen Compositionen springt ihm Alles wild durcheinander, ihm fehlte Ordnungssinn und Ausdauer. Er wurde von seinen Empfindungen fortwährend so hin und hergeworfen, daß er bei der poetischen Gestaltung keinen festen Boden gewinnen konnte; sein Genie zeigt sich nur in den Einzelheiten, oft in überraschender Weise. Er war eine zarte, empfindsame, ja weiche Natur und er keuchte unter der Wucht der Waffen, die er führte. Er blieb überall an der Materie mit seiner ganzen Persönlichkeit haften, während Goethe auch schon damals in so bewundernswerther Weise es vermochte, sich über seine Stoffe zu erheben.

Aus jenem Straßburger Verein ist H. L. Wagner, ein geborner Straßburger, jedenfalls der am wenigsten poetisch Begabte; er spekulirte schon mehr auf die theatralische Wirkung, und bediente sich dabei der allerstärksten Mittel. Den Hang zum Absonderlichen, Ungewöhnlichen sehn wir auch bei Friedr. Müller, bekannt unter dem Namen Maler Müller, der

bei entschiedener dichterischer Begabung doch in seinem Streben nach Natur das Bizarre, Groteske suchte, wie am eindringlichsten sein Faust-Fragment zeigt, welches 1776 unter dem Titel „Situation aus Faust's Leben" erschien, mit einem Widmungsblatt: An Shakespears Geist. Der scharfsinnige J. H. Merck urtheilte über diese Schrift sehr treffend im Deutschen Merkur von 1776: Der Verfasser habe seinen Gegenstand, Faust's Schicksal, nicht lange genug im Busen genährt, sonst „würde der Mensch eher entstanden sein, als die Situation, worin er gesetzt werden sollte". Gerade Shakespeare's Geist hätte ihn erinnern müssen, wie eben Shakespeare seinen Helden bei jedem Menschen Interesse zu verschaffen weiß; wie sie alle, unter dem tollsten Gewühl von Laster und Schwachheit, entweder einen edeln Hauptzug in ihrem Charakter, oder doch glückliche Organisation, Anlage, edel und gut zu werden, verrathen. „Bedächten doch einmal die jungen Schriftsteller, daß Drama nichts anders ist, als Fragment menschlicher Geschichte, dem Leser zur Lehre und Warnung dargestellt, aus Reminiscenz eigener Erfahrung mit Treue und Kunst nachgebildet, so daß jeder glaubt, es zu sehen oder gesehn zu haben. Nehmen sie aber ihren Stoff aus dunkeln Träumen poetischer Begierde, und nicht aus dem Markt des Lebens auf, wer soll ihre Figuren wiedererkennen und sagen: das ist Fleisch von meinem Fleisch, und Bein von meinem Bein."

Aber nicht allein in solchen, nur für die Lectüre bestimmten Fantasieen, auch auf der Bühne, auf dem praktischen Theater sollten die wirklichen Menschen mit jenen dunkeln Schatten verkehren, die über das menschliche Maß hinauswachsen. Wir sind hier bei demjenigen deutschen Dramatiker angelangt, der diese Richtung — bei einem ganz aufs theatralische gerichteten Sinn — so zuspitzte, daß nach seinem markantestem Werke — „Sturm und Drang" — eine ganze Epoche bezeichnet ward. Die Schauspiele von Fr. Maximilian Klinger geben uns denn auch das klarste und vollkommenste Bild jener Literatur-Periode. Allerdings ist bei ihm die Composition, Idee und Scenenbau, klarer als bei Lenz, aber fast überall auch leerer an eigentlichem Inhalt und unverständlicher in den durchweg verzerrten Charakteren. Bei ihm und seinen Anhängern wird die Sprache durch das Forciren eines natürlichen Ausdrucks oft geradezu barbarisch; die

Leidenschaften, die sie schildern wollten, zerfetzten auch ihre Sprache; in mancher Scene, namentlich bei Klinger, vernehmen wir auch nicht einen einzigen ruhig entwickelten Satz, sondern Alles zerhackt, in einzelnen Stößen und Ausrufungen, fast convulsivisch. Das war nun freilich sehr entfernt von Shakespeare, aber es war der krankhafte Gegenschlag gegen die abgezirkelten und alles Lebens entbehrenden Tiraden, mit denen die Anhänger des französischen Classicismus das Publikum gelangweilt hatten. Lenz hatte dabei entschieden mehr Befähigung für Charakteristik, lebhaftere Auffassung des wirklichen Lebens, als Klinger; und aus dem größern Reichthum mannigfaltigerer und lebendigerer Gestalten entwickelt sich bei Lenz auch eine lebendigere Handlung. Diese steht bei Klinger meist — namentlich in den Stücken seiner erstern Epoche (Sturm und Drang, Zwillinge ꝛc.) — ziemlich unbeweglich. Es ist gewöhnlich nur eine Leidenschaft, vorzugsweise die des Hasses, die uns ausführlich geschildert wird. Nicht aber, daß wir sie keimen, wachsen sähen, wie bei Shakespeare, sondern sie ist da, und wir wissen kaum warum; trotzdem wird sie uns fünf Akte hindurch in unbehaglichster Weise vorgeführt, ohne daß eine der Personen uns dabei interessirte. Aber gerade diese geschilderten Gewaltthätigkeiten, diese Stoffe voll Bruder- und Verwandtenmord, Vergiftung und Raserei dunkler Leidenschaften, verlangen auch eine starke äußerliche Bewegung in der Handlung. In Shakespeare's Macbeth, Lear ꝛc. wird ein großer Zeitraum auf jene blutigen Linien zusammengedrängt. Klinger aber läßt zwischen seinen Scenen gar keine Lücken von gewissen Zeiträumen, die sich die Fantasie der Hörer ausfüllen kann, und deshalb eben werden seine Stücke, so viel Kraft und Originalität man ihnen auch zugestehn kann, unerträglich. Klinger hatte in späterer Zeit Einsicht und Objectivität genug, um zu erkennen, daß das Publikum vor Allem Handlung und That sehn wollte, nicht Declamationen voll wilder Fantasieen, wo (wie er selbst gestand) „der unerfahrene Autor alles aus sich selbst nimmt“. Aber die wirklich schöpferische Fantasie fehlte ihm; und es sind deshalb immer nur stürmische Empfindungen, die in seinen Stücken toben. Er sträubte sich, gewöhnliche Menschen zu schildern, und seine Hauptgestalten stehn deshalb meist an der Grenze des Wahnsinns. In diesen ganzen Erscheinungen sehn wir recht deutlich das

Wundfieber unseres Drama's, nach der herzhaften Operation, welche Lessing damit vorgenommen hatte. Und in diesem Sinne ist diese Periode unserer Literatur durchaus nicht gering zu achten; auch jener starke sittliche Rigorismus, der schon mit den Göttinger Dichtern so despotisch unserm ganzen conventionellen Leben gegenübertrat, macht sich noch bei diesen Dramatikern der Sturm- und Drangperiode mit ganzer Heftigkeit geltend. Was Goethe in seiner Straßburger Shakespeare-Rede so richtig bezeichnet hatte, wenn er bei Shakespeare's Dichtung auf den „geheimen Punkt" deutete, in dem das Eigenthümliche unsers Ichs, die prätendirte Freiheit unsers Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt, das war es gleichfalls in Shakespeare's Dramen, welches die jugendlichen Gemüther so heftig erregt hatte, und welches sie sich zu eigen machten, nur in etwas schiefer Auffassung, indem sie gerade den nothwendigen Gang des Ganzen ignorirten; denn während Shakespeare diese Welt schildert wie sie ist, und überall in großen Zügen, wollten unsere neuern Dramatiker vor Allem einen Kampf mit dieser Welt, erklärten sie geradezu der bestehenden Gesellschaft den Krieg. Und während sie sich als Titane fühlten, sehn wir deshalb bei ihnen den sittlich berechtigten Widerspruch nicht selten zur Selbstüberhebung ausarten.

Wie ganz anders steht Goethe mit seinem kraftvollen Jugenddrama neben diesen Ausschweifungen! Was er aus Shakespeare gelernt hatte, war: Eine andere dramatische Oekonomie einzuführen, als der drückende Zwang des conventionellen Drama's bis dahin gestattete; und gleichzeitig — was nicht weniger bedeutungsvoll —: einem der Stimmung der Gegenwart entsprechenden Stoffe aus der Vergangenheit das der geschilderten Zeit eigenthümliche Colorit zu geben. Hierin theilte denn auch Goethe längere Zeit mit Shakespeare den Ruhm, einem ganzen Heereszuge junger Dichter die Farben leihen zu müssen. Die kernige Derbheit in der Sprache des Götz wurde eine willkommene Beute, um damit die in Aufnahme gekommenen Ritterharnische auszufüllen, in welchen meist nur die Menschen fehlten.

Während die Einführung Shakespeare's in unsere Literatur schon die allerbedeutendste Wirkung auf das deutsche Drama ausgeübt hatte, hielt

man mit den Versuchen, Shakespeare'sche Stücke selbst auf die Bühne zu bringen, noch sehr ängstlich zurück und in den frühesten Wiener Bearbeitungen einzelner Stoffe herrscht das sichtbare Bemühen, das Original völlig unkenntlich zu machen. In der That konnte auch die Wieland'sche Uebersetzung kaum zu weitergehenden Versuchen animiren, und die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" fuhr fort, Shakespeare von der deutschen Bühne wegzuscheuchen, indem sie die allerdings nicht glücklichen Bearbeitungs-Versuche einzelner Stücke (namentlich des Othello) niederschmetterte. Dem fleißigen Felix Christian Weiße war der Gedanke der Aufführung Shakespeare'scher Stücke so ungeheuerlich, daß er es vorzog, in sein eignes Schwert zu rennen und eine ganz neue Tragödie „Romeo und Julie" zu schreiben, wobei er sich sehr viel drauf einbildete, daß er sich mehr an den Gang der italienischen Novelle gehalten hatte. Schon die Thatsache, daß Weiße's Stück auf allen Theatern, in Leipzig, Berlin, Wien, Hamburg u. s. w. mit andauerndem Erfolg gegeben ward, könnte freilich zu der Ueberzeugung führen, daß Shakespeare selbst diesem Publikum etwas gänzlich Unverständliches hätte sein müssen, denn in Weiße's ganzem Stück ist auch nicht der geringste Reflex von der die Shakespeare'sche Tragödie durchglühenden Sonne Italia's zu verspüren, sondern die traurige Geschichte ereignet sich — trotz der italienischen Namen — in der richtigen deutschen Philister-Familie der Zopf- und Perrücken-Zeit. Weiße schrieb zwar auch einen Richard III., ohne aber Shakespeare's Tragödie zu kennen, welche auch Wieland noch nicht in seine Uebersetzung mit aufgenommen hatte. Das Interesse für Shakespeare war aber doch im Verlauf so gewachsen, daß das Ungenügende des Wieland'schen Shakespeare eine Ergänzung und Verbesserung dringend forderte, und es fehlte dem neuen Herausgeber Prof. Joh. Joach. Eschenburg in Braunschweig weder an Kenntniß noch an Fleiß für dies Unternehmen. Eschenburg hatte bereits im Jahre 1771 eine englische Schrift „über Shakespeare's Genie und Schriften" deutsch herausgegeben und mit eigenen Abhandlungen begleitet. Herder sowohl wie Goethe äußerten sich zwar ziemlich wegwerfend darüber; Herder meinte (in einem Schreiben an Merck): das Buch sei für die Franzosen geschrieben, denn es müßten die stumpfesten Köpfe sein, für die so etwas zu sagen nöthig sei. Herder er-

kannte hier aber nicht das weitere Bedürfniß, oder wollte es nicht erkennen. Er wie Goethe unterschätzten in Eschenburg den gewissenhaften und redlichen Arbeiter. Und ein solcher war Eschenburg, wie ein Vergleich seines Shakespeare mit dem Wieland'schen unwiderleglich zeigt. Eschenburg stand dabei fortwährend mit Lessing in so intimer Verbindung, daß er nicht nur vielfache Anregung, sondern auch Raths von diesem sich einholen konnte, wie anderseits auch Lessing den Kenntnissen Eschenburg's volle Achtung schenkte. Vierzehn Stücke, welche in Wieland's Ausgabe noch fehlten, übersetzte Eschenburg ganz neu, eines namentlich — Richard den Dritten — mit vielem Geschick. Die Lücken in den Wieland'schen Stücken füllte er aus, die vielen Fehler verbesserte er, und man kann wohl mit Bestimmtheit sagen, daß von den gröbsten Irrthümern Wieland's bei Eschenburg nichts mehr zu finden ist. So erschien der vollständige Shakespeare in der Eschenburg'schen Ausgabe in den Jahren 1775—77. Diese Uebersetzung rief aufs neue eine heftige Opposition hervor, nicht gegen Eschenburg, sondern gegen Shakespeare selbst, und zwar von denselben Anschauungen ausgehend, welche schon früher die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" vertrat und welche nun in noch schärferer Weise in Chr. Fel. Weiße's „Neuer Bibliothek d. sch. W." geltend gemacht wurden. In diesem neuen Artikel wird es ganz unumwunden ausgesprochen, daß die Deutschen durch die Uebersetzung des ganzen Shakespeare und durch die Aufführungen seiner Stücke die dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und ihr ganzes Theater auf ein Decennium zurückgesetzt. Man dürfe dem gemeinen Kopfe und den Laien nicht den Zugang zu einem Dichter wie Shakespeare erleichtern, welcher die Bibel des Mannes von wahrem Genie bleiben sollte. Das war aber eine erbärmliche Heuchelei des Kritikers, der gleich hinterher bei aller vorgegebenen Anerkennung des „großen Genies" es auszusprechen wagt, „Shakespeare habe nicht das mindeste Gefühl für das Schöne gehabt! es fehle ihm Alles, was bei einem Dichter Verstand, Reflexion und Beurtheilungskraft genannt werde". Und dieser Schriftsteller „voller Auswüchse, voll wilden Feuers, voll geschraubter Witzelei, voll pöbelhaften Unsinns und niedriger Sitten" sollte dennoch für den Mann von wahrem Genie die Bibel sein! Wenn die gemeine Heuchelei in solchem Ausspruch wenigstens zeigte, daß man sich nicht

getraute, die von Lessing, Herder u. A. bereits erkannte und enthüllte Größe des Dichters schlechtweg zu leugnen, so giebt daneben die lächerliche Verkennung dieser Dichtergröße hinlänglich den Beweis, wie Shakespeare der größern Menge noch ein unbegreifliches Monstrum sein mußte.

Was nun die hier schon erwähnten Aufführungen Shakespeare'scher Dramen, die ja besonders so unheilvoll wirken sollten, betrifft, so war die volle Fluth der theatralischen „Bearbeitungen" allerdings erst mit der Beendigung der Eschenburg'schen Uebersetzung, seit 1777, hereingebrochen, aber begonnen hatten die Aufführungen einzelner Stücke schon einige Jahre früher. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß diese Anfänge nicht in Hamburg stattfanden, wo das Theater bereits eine höhere künstlerische Bedeutung gewonnen hatte, als in irgend einer deutschen Stadt, sondern in Wien, wo der bessere Geschmack gegenüber der Despotie des Hanswurst am längsten noch zu ringen hatte. Wien war schon seit Anfang des Jahrhunderts die hohe Schule für die verschiedenen sich ablösenden Gattungen der Hanswürste geworden. Der ältere Pickelhäring, Riepel und Hanswurst war durch den berühmten Unternehmer Stranitzky zum „Salzburger Bauer", dieser wiederum durch Kurz zum „Bernardon" umgewandelt worden, und diese Wandlungen des Possenreißers bezeichneten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die wichtigsten Momente in der Wiener Theatergeschichte, wo die „Hauptaktionen" mit den Stegreifkomödien des Hanswurst eine unumschränkte Macht behaupteten. Erst seit 1750 konnte von einer eigentlichen Partei des bessern Geschmacks die Rede sein und Maria Theresia selbst nahm sich der guten Sache an. Freilich hatte man auch hier zunächst ziemlich einseitig nur die „regelmäßige" Stelzen-Tragödie der Franzosen zu Hülfe genommen; in allem Uebrigen herrschte kein System und keine klare künstlerische Anschauung. Mußte sich doch Lessing selbst gefallen lassen, daß seine Miß Sara Sampson nur in der Bearbeitung eines dortigen Schauspielers zur Aufführung kam, und noch 1772 hatte Lessing sich darüber beschweren müssen*), daß in Wien keines seiner Stücke ohne erhebliche Veränderungen, die „dieser oder jener Herr" daselbst für nöthig fand, aufge-

*) In einem Briefe an den Staatsrath von Gebler in Wien.

führt worden sei, und daß der damalige Reformator des Wiener Theaters, Herr von Sonnenfels auf seine deswegen gemachte Einwendung ihm gar nicht weiter geantwortet habe. Was wollte man also in dieser Zeit von Bearbeitungen Shakespeare's erwarten, des seit anderthalb Jahrhunderten verstorbenen Dichters einer fremden Nation? Die Stoffe des „Sommernachtstraum" und der „Lustigen Weiber" wurden für Wiener Verhältnisse lokalisirt, und aus Macbeth wurde ein großes Mordspectakelstück mit allerlei scenischen Ueberraschungen gemacht, wobei allerdings von Shakespeare's Tragödie so gut wie nichts übrig blieb.

Von viel größerer Bedeutung dagegen ist die in denselben Jahren in Wien aufgeführte Bearbeitung von Shakespeare's „Hamlet", und die Wichtigkeit dieses Ereignisses in seinen nächsten Folgen ist bisher noch keineswegs gebührend gewürdigt worden. Erst drei Jahre später hatte der Hamburger Schauspieler Fr. L. Schröder diese Wiener Hamlet-Bearbeitung von Heufeld auf einer Reise in Prag aufführen sehn, dieselbe bei seiner Rückkehr schleunigst benutzt und mit einigen Aenderungen und Ergänzungen noch im Herbst desselben Jahres in Hamburg zur Aufführung gebracht, womit die wichtige Schröder-Shakespeare'sche Epoche des deutschen Theaters den Anfang nimmt. Hamburg war allerdings auf diese hohe Stellung, die es nun in der Geschichte des deutschen Theaters einnahm, längere Zeit vorbereitet worden. So lange die Herrschaft der Prunk-Oper gedauert hatte, mußte das Schauspiel — seit den Reform-Versuchen der Neuber — mühselig um seine Existenz ringen. Aber die allmäligen Fortschritte, welche unter den Directionen Schönemann's und Koch's gemacht waren, trafen mit der ersten Wirksamkeit Lessing's für das Theater in glücklichster Weise zusammen und seit dem Anfang der Ackermann'schen Direction i. J. 1764 hatte das Schauspiel in Hamburg einen Aufschwung genommen, der es der Stadt zu einer Ehrensache machte, die neue Kunstrichtung zu conserviren. Freilich konnte Ackermann sich nicht lange halten, freilich hatte die im Jahre 1767 mit großartigen Hoffnungen ins Leben getretene „National-Bühne" nicht einmal ein Jahr sich erhalten können, aber gleichviel! für die Zukunft bleiben solche Opfer nur selten resultatlos. Bei Ackermann's Stiefsohn Schröder, der 1771 mit seiner Mutter die Direc-

tion gemeinschaftlich übernommen hatte, war der sichere klare Blick und die feste Hand des Theaterlenkers zu einem wohlthätigen Zusammenwirken mit dem Genie des darstellenden Künstlers gelangt. Der Director Schröder hatte allerdings dem Schauspieler Schröder manche Gefälligkeit erwiesen, aber wahrlich nicht zum Nachtheil der Kunst. Schröder hatte dabei ein richtiges Gefühl für die Zusammengehörigkeit dichterischer und schauspielerischer Interessen. Durch Goethe's „Götz" waren die Stürmer und Dränger entschieden der Bühne selbst zugetrieben worden. Schröder reichte auch ihnen willig die Hand; er hatte nicht nur Klinger's bühnenpraktisches Stück die „Zwillinge" zur Aufführung gebracht, sondern machte auch mit den geistreichen, aber ebenso wunderlichen Arbeiten von Lenz Versuche, die er freilich erst für die Aufführung überarbeiten mußte.*)

Nachdem Schröder mit der Aufführung des „Hamlet" einen unerhörten Erfolg errungen, hatte er den Muth, weiter mit Shakespeare vorzugehn; es folgten noch in demselben Jahre „Othello", und im nächstfolgenden Jahre (1777) der „Kaufmann von Venedig" und „Maaß für Maaß"; alle Stücke natürlich für den Zeitgeschmack umgearbeitet, die Lustspiele im Scenenbau vereinfacht, im Dialog mehr der Ausdrucksweise der modernen bürgerlichen Gesellschaft angepaßt; die Tragödien aber vor Allem in der Gewalt der Tragik abgeschwächt.**) Obwohl dies bedenkliche Mittel auch bei „Othello" angewandt wurde, sowie später bei König Lear, so erreichte doch keines der Shakespeare'schen Stücke wieder den Erfolg des „Hamlet".

Diese Tragödie war es denn auch, welche für ganz Deutschland den Shakespeare'schen Stücken Bahn machte. In Berlin bildete das Gastspiel des Hamburger Hamlet-Darstellers Brockmann, zu Ende des Jahres 1777, einen wichtigen Abschnitt für die Berliner Theatergeschichte, ganz besonders für die Schauspielkunst. Von Shakespeare'schen Stücken ließ man in Berlin zunächst nur noch Lear und Macbeth folgen***); dann trat eine

*) „Der Hofmeister" von Lenz kam auch in Berlin zur Aufführung, konnte aber nur einmal gegeben werden.

**) Ueber alle diese Bearbeitungen findet man die genauern Angaben im zweiten Abschnitt dieses Buches.

***) Dagegen war Berlin schon 1775 mit der Aufführung des „Othello" Hamburg vorausgegangen, wonach eine Angabe in Prutz's Theatergeschichte zu berichtigen ist.

lange Pause ein, ehe weitere Versuche mit Shakespeare gemacht wurden. Auf den unerhörten Erfolg des „Hamlet“ in Berlin kam diese Tragödie zunächst in Gotha, in Dresden, Breslau, Danzig ꝛc. zur Aufführung. In Gotha war der Geist des Dänenkönigs die letzte Rolle des großen Eckhoff, kurz vor dessen Tode. In Dresden machte der Schauspieler Reinecke mit der Rolle des Hamlet (z. 1. M. den 4. April 1778) ebenfalls Sensation.*) Einen eifrigen Rivalen im Bearbeiten Shakespeare'scher Dramen hatte dagegen Schröder in dem Prager Theaterschriftsteller F. J. Fischer erhalten, der — nachdem Hamlet (in der ältern Heufeld'schen Bearbeitung) „über alle Maßen“ gefallen hatte — schon 1777 in schneller Folge Macbeth, den Kaufmann von Venedig, Timon von Athen und Richard II. folgen ließ, und in Prag zur Aufführung brachte. In Leipzig wurden noch Ende der siebenziger Jahre Hamlet, Lear, Macbeth und der Kaufmann von Venedig gegeben; Macbeth scheint nächst Hamlet dort am meisten angesprochen zu haben. Schröder begnügte sich übrigens nicht mit dem Bearbeiten Shakespeare'scher Stücke, sondern entwickelte außerdem eine enorme Thätigkeit, die englische dramatische Literatur für das deutsche Schauspiel auszunutzen, und durch ein meist sehr glückliches Uebertragen in deutsche Verhältnisse, durch das darin herrschende richtige Gefühl für den deutschen Geschmack und durch die darin bewährte ganz ungewöhnliche Theaterkenntniß hatten viele seiner zahlreichen Bearbeitungen englischer Lustspiele — von denen namentlich einige nach Beaumont und Fletcher, nach Cibber, Farquhar und Andern für lange Zeit das deutsche Theater bereicherten — den Werth selbständiger Schöpfungen erhalten. Wenn nun freilich gerade an Shakespeare sich Schröder's Bühnenkenntniß am wenigsten bewähren konnte, da für diese Dramen doch noch etwas mehr erforderlich war, so hatte er doch einen Ehrgeiz darein gesetzt, gerade diesen Dichter der Menge des Theaterpublikums näher zu bringen, und er ließ sich auch durch einzelne mißglückte Versuche (wie z. B. mit Heinrich IV.) nicht darin einschüchtern. Allerdings war ihm jetzt schon der Name Shakespeare bei einzelnen Miß-

*) Die wichtigsten Mittheilungen aus dieser Theater-Epoche enthält, neben dem bekannten Gotha'schen Almanach, die Berliner „Litteratur- und Theater-Zeitung“, und deren Fortsetzung „Ephemeriden der Litt. und des Theaters“.

erfolgen ein ihn deckender Schild. Auch eines der damals noch zweifelhaften Shakespeare'schen Stücke »The London prodigal«, welches trotz Tieck's eifrigem Festhalten an Shakespeare's Autorschaft längst ihm abgesprochen ist, wurde von Schröder unter dem Titel „Das Testament" für die Bühne bearbeitet, nachdem Lessing schon eine Bearbeitung dieses Drama's Schrödern in Aussicht gestellt hatte, aber nicht zur Ausführung des Plans gelangte.*)

Wie schon in Wien, in Prag, Hamburg, Berlin, Dresden und Leipzig, so kamen die Shakespeare'schen Stücke schnell auch in München und in Augsburg, in Frankfurt, Mannheim u. s. w. aufs Repertoir, keineswegs aber mit gleich günstigem Erfolg. Die Kritik hatte zwar mehr und mehr sich daran gewöhnt, nur mit Ehrfurcht von dem englischen Dichter zu sprechen, aber dem Publikum war trotzdem — und ungeachtet aller Concessionen, die die Bearbeiter dem Zeitgeschmacke machten — oft nur schwer eine warme Theilnahme abzugewinnen. So findet sich im „Theater-Journal für Deutschland" aus Frankfurt vom Jahre 1780 eine Correspondenz, worin der Berichterstatter mit tiefer Bekümmerniß bekennt, daß bei der Aufführung des „Lear", dieses „erhabenen, vortrefflichen Trauerspiels" das Publikum gegähnt, geschwatzt und laut gelacht habe. Ebenso wird aus Danzig, wo dieselbe Tragödie von der Schuch'schen Gesellschaft zur Aufführung kam, vom J. 1781 berichtet: das Stück sei „nicht mit dem vermutheten Beifall des Publikums" gegeben worden. Ebenso erging es an einigen Theatern auch „Macbeth". Und während die Shakespeare'schen Stücke schon sich mehrten, wurde doch noch Weiße's Richard III. nach wie vor gegeben; selbst Shakespeare's „Romeo und Julie" konnte sich lange Zeit gegen das Weiße'sche Trauerspiel dieses Namens, das auf allen Bühnen eingebürgert war, noch gar nicht hervorwagen. Hamlet hingegen blieb auf allen Theatern dauernd Repertoirstück. Der Goth. Theaterkalender von 1780 konnte schon 16 Darsteller des Hamlet herzählen, darunter auch — eine Dame: Mad. Abt. In einem Breslauer Berichte der Lit. und Theater-Zeitung von demselben Jahre wird Hamlet „dies Lieblingsstück jedes Publikums"

**) Lessing schrieb darüber an Eschenburg 9. November 1780, indem er sich von ihm das englische Buch ausbat.

genannt, das in dem genannten Theater allein noch zuweilen das Haus fülle. Der Erfolg Hamlets zog denn auch die andern Shakespeare'schen Stücke mit sich, für welche immer neue Bearbeiter erstanden, denen sich 1783 auch einer unserer hervorragendsten Dichter G. A. Bürger mit seinem „Macbeth" beigesellte. Andern war es weniger um Shakespeare zu thun, als um willkürliche Verwerthung seiner dramatischen Stoffe, welche u. A. von Schink und von Brömel in Wien in ganz gewaltthätiger Weise behandelt wurden.

Um aber für die Leistungen unserer eigentlichen Shakespeare-Bearbeiter (Schröder, Fischer 2c.) einen richtigen Maßstab zu gewinnen, ist es nöthig, hier den Blick nach dem Heimathlande des Dichters zu wenden, wo in dieser Zeit und früher noch, da auch in England schon das glatte und blutlose Drama der französischen Classiker volle Herrschaft errungen hatte, die Shakespeare'schen Stücke in Verunstaltungen erschienen, wie sie bei uns nie übertroffen, und nur in wenigen Fällen erreicht worden sind. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschienen derartige Alterations in ziemlicher Anzahl, und außer Dryden waren besonders W. Davenant und Thomas Shadwell darin thätig. Von Letzterm erschien 1678 eine Umarbeitung von Shakespeare's Timon unter dem Titel: »The history of Timon of Athens, the Man-Hater, as it is acted in the Duke's theatre, made into a Play«. In diesem Stücke ist Timon verliebt und zwar ist seine Liebe getheilt zwischen Evandra und Melissa. Letztere will er heirathen und giebt ihr zu Ehren ein Gastmahl. Hierbei erscheint die ihn liebende Evandra mit einer Anzahl verlarvter Frauenzimmer, was zu einer »Maske« mit Nymphen, Schäfern und allerlei mythologischen Darstellungen Gelegenheit giebt. Als Timon später im Unglück ist, verläßt ihn auch Melissa voll Undank und erneuert ihre Liebschaft mit Alcibiades, wogegen die edlere Evandra ihm treu bleibt, ihm in die Wildniß folgt und Wurzeln mit ihm ißt. Als das Gerücht von dem Goldfunde, den Timon gemacht, sich verbreitet, kommt auch Melissa wieder zu ihm, wird aber natürlich von Timon abgewiesen. Als er stirbt, nimmt er zärtlichen Abschied von seiner Evandra; diese aber ist entschlossen, ihm auch in den Tod zu folgen und ersticht sich. Melissa wird schließlich von Alcibiades ebenfalls zurückgestoßen.

Also — statt der furchtbaren Tragödie des Menschenhasses ein Rührspiel von der treuen Liebe! — Nicht weniger kühn sind die Bearbeitungen von Colley Cibber sowie die spätern seines Sohnes Theoph. Cibber. Unter den Umarbeitungen aus dem 18. Jahrhundert glänzt ebenfalls ein Timon. Die Bearbeitung ist von Cumberland und erschien 1771 im Druck, nachdem sie bereits auf dem Drurylane-Theater gegeben war. Der neue Bearbeiter hat hier dem Timon eine sehr liebenswürdige Tochter verliehen, Namens Evanthe. Dieselbe wird von Alcibiades geliebt, während auch Lucius sich um sie bewirbt, aber bei Timons Unglück sich gleichfalls zurückzieht. Evanthe, um ihren Vater zu retten, hat Alles was sie besitzt, weggegeben und will ihm in die Einsamkeit folgen, wird aber von den Senatoren zurückgehalten, die sie als Fürsprecherin bei Alcibiades brauchen wollen, worauf sie auch unter gewissen Bedingungen zu Gunsten ihres Vaters eingeht. Das Gold, welches Timon findet, gehört einem der früheren Schmeichler, der es hier zur Sicherung gegen die Feinde vergraben hatte. Am Schlusse, nach einer langen rührenden Scene zwischen Timon und seiner Tochter erscheint Alcibiades mit seinen Kriegern, um ihm die Reue des Senats anzukündigen. Timon aber erklärt, nicht zurückkehren zu wollen, sondern in seiner Einsamkeit den Tod zu erwarten, und scheidet endlich aus dem Leben mit dem Troste, sein Kind mit Alcibiades vereint zu sehn. — Selbst Garrick, der eine so große Bewunderung für Shakespeare hegte und durch sein Spiel die Stücke aufs neue belebte, ging mit mehreren der Tragödien und Lustspiele nicht viel besser um. Auch ihm war es, wie schon den beiden Cibber bei diesen Alterations nur um das Theater zu thun. In „König Lear" hatte Garrick dem Edgar eine Liebe zu Cordelia angedichtet; in „Romeo und Julie" hatte er eine ganze Scene, in welcher Julie im Grabgewölbe vor dem Tode Romeo's erwacht (also im Sinne Chr. Fel. Weiße's), hinzugefügt. Und Garrick war in England unserm Schröder unmittelbar vorausgegangen, sowohl als genialer Darsteller Shakespeare'scher Charaktere, wie als „bühnenkundiger" Renovator seiner Stücke. Dieser hatte wie Jener rein theatralische Zwecke im Auge, beide bearbeiteten also nach dem Gebot der Nothwendigkeit. Der Unterschied war nur der, daß in England die Erneuerung nur als eine Abschwächung im Vergleiche zu dem

Zeitalter des Dichters angesehn werden konnte, während man in Deutschland überhaupt mit Shakespeare erst in den ersten Anfängen begriffen war.

Aber diesen Aufführungen Shakespeare'scher Stücke auf dem deutschen Theater waren die Wirkungen der kritischen Würdigung Shakespeare's und ihre lebendigen Resultate innerhalb des neuen deutschen Drama's schon vorausgeeilt.

10. Schiller's Räuber. Schiller's Beziehungen zu Shakespeare und seine weitere Entwickelung. Nochmalige Reactions-Versuche der französischen Dramatiker. Schiller's Idealismus. Vollständige Aneignung Shakespeare's durch A. W. Schlegel. Schluß.

Lessing hatte in seinem mehrfach erwähnten Literaturbriefe geäußert: Shakespeare würde ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als die Franzosen, „denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden".

Goethe hatte bereits mit seinem Götz diesen Ausspruch bekräftigt, und in demselben Jahre, als Lessing das prophetische Wort sprach (1759), wurde Friedrich Schiller geboren.

In Schiller's erstem Jugenddrama „Die Räuber" (1781), in welchem voll feurigem, unbändigem Enthusiasmus der Schrei des durch kleinliche Despotie eingezwängten freien Menschenthums ertönte, haben wir allerdings weniger directe als indirecte Einwirkungen Shakespeare's zu erkennen, denn Schiller hatte sich hier — abgesehn von andern mitwirkenden Anregungen — zunächst ganz den Dichtern der Sturm- und Drangperiode angeschlossen. So lange ihn noch ausschließlich der Trieb beherrschte, in seiner Poesie mit den Ketten zu klirren, so lange er nicht mit freiem Flügelschlage sich über die persönlichen Bedrängnisse und Verstimmungen zu erheben vermochte, war ihm ein Klinger verständlicher und anregender als die umfassendere Größe und Wahrheit Shakespeare's. Aber es war vielleicht ein Glück, daß er erst diesen vermittelnden Weg betrat, den er nicht erst mit Abnutzung seiner Kräfte zu ebnen hatte. So konnte er vielleicht schneller den festen Boden des Ufers gewinnen, um von dort aus auf die Irrungen zurückzuschauen, wie er ja schnell genug nach dem Erscheinen der Räuber das Selbstbekenntniß ablegte: Er habe darin Menschen geschildert, ehe er sie gekannt. Dennoch finden wir auch hier in ein paar bedeutenden psychologischen Momenten

den Dichter sich an Shakespeare, und zwar an dessen Richard III. anlehnen. Es ist das große Motiv im Charakter des Franz Moor: sein Rachenehmen an der ihn so mißhandelnden Natur, welches sehr stark auch bei Richard (am schärfsten in „Heinrich VI.") hervortritt; nicht minder frappirend ist die Aehnlichkeit der letzten erschütternden Scene des von wüthenden Gewissensbissen gepeinigten Franz Moor mit dem Monolog des Richard nach den ihn erschreckenden Traumvisionen.

Auf solche einzelne Züge brauchen wir jedoch kein großes Gewicht zu legen, wo es sich um das mehr Wesentliche handelt. Anregungen fand Schiller in der Literatur seiner Zeit in Menge und er ließ leicht Alles auf sich einwirken. Klinger, Lenz und selbst Leisewitz in seinem „Julius von Tarent" sind in einzelnen markanten Zügen in Schiller's Räubern zu erkennen, wobei die Originalität dieser Schöpfung nicht das Geringste einbüßt. Die Gährung in den jugendlichen Köpfen dieser Periode war eine so starke, daß auch im dichterischen Ausdruck derselben sich Gemeinsamkeiten finden mußten. Diese zeigt sich ganz besonders auch in der Sprache, in der oppositionellen Ungebundenheit derselben; einerseits excentrisch im Ausdruck aller Gefühlsstimmungen, gesucht und emporgeschraubt im Kokettiren mit antiker Größe, anderseits mit Vorliebe gegen die schwächlichen Anstandsbegriffe der bürgerlichen Gesellschaft sich auflehnend und derselben mit wonnigem Behagen ins Gesicht schlagend. Wie in diesem äußern Gewande, so stehen Schiller's Räuber auch in dem ungestümen Auflehnen gegen uns gegebene Autoritäten, in dem enthusiastischen Geltendmachen des freien Individuums ganz auf dem Boden seiner Zeit. Sehr wesentlichen Antheil an dieser Stimmung hatten J. J. Rousseau's Verkündigungen der Natur-Rechte, deren allgemein revoltirende Wirkung bei Schiller noch durch die lokalen Verhältnisse verstärkt werden mußte.

Die Keime zu den „Räubern" liegen bereits im Jahre 1777; der erste Entwurf, die Idee der ganzen Tragödie, gehört zu den krampfhaft schäumenden Ausbrüchen der unter der militärischen Dressur eingeschnürten Brust. Aber schon während der Arbeit an diesem Drama war Schiller schnell in der Reife seines ungestümen Geistes fortgeschritten, und ein sehr beachtenswerther Aufsatz aus dem Jahre 1780 zeigt uns auch, daß Shake-

speare ihn bereits lebhafter anregte, als die bis dahin ihn stärker fesselnden deutschen Dichter. Es ist die Abhandlung „Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen". *) Indem Schiller hier darauf zu sprechen kommt, wie geistiger Schmerz das Wohl des physischen Menschen untergrabe, wie namentlich tiefe „chronische Seelenschmerzen, wenn sie von einer Anstrengung des Denkens begleitet sind", an den Grundfesten des Körpers nagen, weist er auf den hagern Cassius hin, indem er ihn mit den Worten Shakespeare's charakterisirt; er nennt ferner Richard, Lady Macbeth, Lear und Othello, um mit den Aeußerungen ihrer Seelenschmerzen seine Auseinandersetzungen mit Beispielen zu belegen**). Hier waren ihm also doch die Geschöpfe des Dichters schon gleichbedeutend mit der wirklichen Natur, und es ist wohl zu beachten, daß er in diesem Sinne keinen Dichter sonst citirt, als Shakespeare und — sich selbst. Allerdings thut er letzteres nur in einer humoristischen Maske; indem er nämlich auf den Seelenzustand des „von Freveln schwer gedrückten Moor" hinweist und ein Stück aus der Scene des Franz mit seinem Diener Daniel citirt, macht er — um seine Autorschaft des damals noch nicht publicirten Stückes zu cachiren — unter dem Text die Anmerkung »Life of Moor, Tragedy by Krake. Act V, Sc. I.« — Selbst die Form, in welcher die „Räuber" zur Aufführung für das Mannheimer Theater umgearbeitet worden, obwohl Schiller die hauptsächlichen Aenderungen mit innerstem Widerstreben machte, lassen die schnellen Fortschritte in seinen dramatischen Studien erkennen. Ich erinnere hier besonders an die im vierten Akte gemachten Einschaltungen: die Scene des Franz mit Hermann und noch mehr der daran sich schließende Monolog des Franz, eine der genialsten Partien in dem Stücke.***) Wie aber Schiller bald

*) Der Aufsatz war 1780 bereits im Druck erschienen.

**) Von Lady Macbeth sagt er: wenn sie im Schlafe geht, „so ist sie eine phrenitische Delirantin".

***) In der Mannheimer Theater-Bearbeitung die 8. und 9. Scene des 4. Aktes. Es braucht wohl hier kaum daran erinnert zu werden, daß die Räuber zuerst 1781 und 1782 in der ursprünglichen Form erschienen, und in solcher Form — nicht in der 1782 Mannheim bei Schwan erschienenen Umarbeitung — in der Gesammtausgabe von Schiller's Werken Aufnahme fanden.

hernach das ganze Werk betrachtete, geht mehr noch, als aus seinen bekannten Selbstrecensionen, aus dem Aufsatze „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater" hervor, der schon 1782 im „würtemberg. Repertorium der Literatur" erschien. Indem er hier das Bestreben des dramatischen Dichters bespricht, „Lehrer des Volks zu sein", findet er, daß Wahrheit und Natur zwischen „zwei äußersten Enden" im Drama liegen, denn während in der Tragödie des Corneille die Menschen „frostige Behorcher ihrer Leidenschaft, altkluge Pedanten ihrer Empfindung" sind, decke man in England und Deutschland „der Natur ihre Blöße auf, vergrößert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hohlspiegel eines unbändigen Witzes, die muthwillige Phantasie glühender Poeten lügt sie zum Ungeheuer und trommelt von ihr die schändlichsten Anekdoten aus". — Damit charakterisirte Schiller mit herben Worten die ganze Richtung, in derem Boden auch seine Räuber noch wurzeln. M. Klinger sprach noch 1786 (im Vorwort zu seinem „Theater" 1. Band) entschuldigend über diese Richtung, die er zwar nicht als das Ziel des deutschen Schauspiels, wohl aber als eine nothwendige Durchgangs-Epoche erkannt wissen wollte. Er schreibt: man klage überall über diese wilden Producte, aber „wir Deutsche müssen durch diese Verzerrung gehn, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinne. Nichts ohne Gährung".

Schiller machte diesen Gährungs-Proceß schneller als seine Vorgänger durch. Wenn hierbei sein philosophischer Geist seine poetische Production zu reguliren fähig war, so ist doch der glücklichere Lauf vor Allem dem kühnern Schwunge seiner Fantasie und seiner so ungleich größern wirklich theatralischen Begabung zuzuschreiben, welche ihn ganz unbedingt auf das Drama hinwies, während bei Lenz, bei Klinger und Andern die dramatische Form für ihre Tendenzen keineswegs unabweisliche Nothwendigkeit war. Sie blieben deshalb auch in der von ihnen einmal erwählten Form stecken, obwohl Klinger später sich bestrebte, von Schiller zu profitiren. Schon im „Fiesko" hatte der Dichter der „Räuber" gezeigt, daß er mit klarerm Blick im Shakespeare Das erkannte, woran zu lernen, wo ihm nachzustreben war. Was hierin noch Gemeinsames mit den Räubern ist, das ist die stürmische Jugendlichkeit der Empfindung, aber sie macht sich hier in un-

getrübter Schönheit geltend. Die Freiheit in der Composition ist eine durchaus ungesuchte, die Charaktere stehn klar und plastisch da, in scharfen Zügen, aber ohne Uebertreibungen; bei allen diesen Vorzügen und der so lebendig fortschreitenden Handlung ist es seltsam, daß gerade dies Schiller'sche Drama dem Publikum nicht ganz behagen wollte und namentlich in Mannheim im Vergleich zu den Räubern einen stark abfälligen Erfolg hatte. Wenn Schiller selbst meinte, daß man für „republikanische Freiheit" keinen Sinn hatte, daß „in den Pfälzern kein römisches Blut" fließe, so war dieser Vorwurf auch zugleich eine Entschuldigung für das Publikum; das politische Interesse für das Schicksal einer fremden Nation war ein zu geringes, und für die tiefer liegende Idee fehlte es an politischem Verständniß. Schiller kehrte deshalb schnell wieder in jene Richtung zurück, welche bereits Lessing mit „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti" mit so entscheidender und nachhaltiger Wirkung eingeführt hatte: auf das bürgerliche Trauerspiel; denn als solches konnten selbst die Räuber mit ihrem breiten romantischen Hintergrund kaum gelten. In „Kabale und Liebe" hingegen that Schiller den glücklichen Griff, die auf ganz engem Gebiete sich abspielende erschütternde Familien-Tragödie mit stark pulsirenden Fragen der Gegenwart, mit tief einschneidender politischer und socialistischer Tendenz zu verbinden, und das mit so außerordentlich theatralischem Geschick, mit so glücklicher Berechnung der dramatischen Spannung, daß der Eindruck ein hinreißender sein mußte. Es ist sehr bedeutsam, daß Schiller sich hier ganz auf den von Lessing gegebenen Boden stellte; und es ist nichts Nebensächliches, nur Aeußerliches, daß er hierbei nicht nur durch diese Vermittelung, sondern außerdem noch ganz direkt auf das neuere englische Drama, ja auf Lillo selbst zurückgeführt wurde. Bei der Anregung, die Lessing zu seinem ersten Trauerspiel aus Lillo's „Kaufmann von London" erhielt, hatte er, wie wir wissen, auch den Charakter seiner Marwood in den Hauptlinien von dem Engländer übernommen; und wenn auch im Uebrigen die Handlung sehr bedeutend modifizirt ist, so sehn wir doch wie bei Lillo so auch bei Lessing in dieser weiblichen Gestalt die ganze Ursache der tragischen Katastrophe. Wenn Schiller nun auch in sein Drama völlig neue Motive brachte, wenn er den Schwerpunkt in den tragischen Conflict legte, der durch

Standes-Vorurtheil und durch den Gegensatz der heroischen bürgerlichen Tugend zu der Unsittlichkeit des Hoflebens herbeigeführt wird, so hatte er doch für die Lady Milford einige Grundzüge aus dem von Lillo und von Lessing gegebenen Charakter benutzt und es ist sehr interessant, in diesen drei Gestalten die Metamorphose zu beobachten. Wie schon Lessing die abscheuliche Rohheit des englischen Vorbildes bedeutend milderte, so hatte Schiller diese Gestalt so sehr verfeinert und veredelt, so neue psychologische Motive in dieselbe gebracht, daß er auf diesen Charakter das volle tragische Mitgefühl anstatt Haß und Abscheu lenkte. Trotzdem finden sich in der Schiller'schen Milford Züge, welche ebensowohl auf das englische Urbild, wie auf Lessing's Nachbildung zurückzuführen sind. Und wie schon Lessing gewiß mit Absicht in der theilweisen Benutzung des Namens auf das englische Original hinwies, so ist es wohl schwerlich als zufällig oder gleichgiltig zu betrachten, daß Schiller für seinen Charakter gerade eine Engländerin wählte. Und höchst wahrscheinlich war es die Bekanntschaft mit dem Lillo'schen Stücke, die ihn auf den Gedanken brachte, eine Fremde an diesen deutschen Hof zu bringen, und die Nichtswürdigkeit dieses deutschen Fürsten um so greller zu beleuchten.*)

Hatte nun Schiller mit diesem Stücke einer von dem neuern englischen Drama gegebenen und schon in Deutschland selbst bestehenden Richtung sich angeschlossen, so war dies dennoch seinem hochstrebenden Geiste nicht genügend, konnte es nicht sein. Es war ihm peinlich, seine Phantasie „in die Schranken des bürgerlichen Kothurns" einzuzwängen, er strebte nach der „hohen Tragödie", für welche er die Fähigkeiten in sich fühlte, und er suchte weiter nach einer richtigen Mitte zwischen jenen „zwei äußersten Enden". Mit Shakespeare beschäftigte er sich wieder eifriger, mit immer gesteigerter Theilnahme, und er hatte damals schon nicht allein die Idee zu einer Bearbeitung des Macbeth gefaßt, sondern sogar die Absicht, Shakespeare's Ti-

*) Damit man in diesem Hinweis auf die Beziehungen — so sehr sich auch Schiller von dem Character der Lillo'schen Buhlerin entfernt hat — keine Gewaltsamkeit erblicke, mache ich noch auf die interessante Thatsache aufmerksam, daß Lessing und Schiller sich in den Namen der Lillo'schen Figur getheilt haben. Bei Lillo heißt die Person Millwood; wie also Lessing die zweite Hälfte des Namens übernahm und Marwood daraus machte, so verwerthete hinterher Schiller die erste Hälfte.



mon für die deutsche Bühne umzudichten. In der 1784 verfaßten Abhandlung, „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*)", kam er wieder auf die nachtwandelnde Lady Macbeth und auf Lear zu sprechen und machte hiernach die Bemerkung, die er später — bei der Aufnahme des Aufsatzes in seine Werke — wegließ**). Sie lautet:

„Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung auszustehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeare's Timon von Athen ist, so weit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiß ich den Menschen vor allem andern zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, als im Timon von Athen. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben." — Und noch einmal in demselben Jahre, zwei Monate später, schrieb Schiller an Dalberg: „Durch mich allein wird und muß unser Theater einen Zuwachs an vielen vortrefflichen neuen Stücken bekommen, worunter Macbeth und Timon und einige französische sind."

Der Feuer-Eifer, womit Schiller hier besonders von Timon spricht, zeigt, wie sehr gerade in dieser Zeit Shakespeare in seinem Geiste revoltirte, wie es ihn entbrannte, gerade Ihn für das neue deutsche Drama zu verwerthen; denn daß Schiller in dem Briefe von neuen Stücken spricht, nöthigt zu der Annahme, daß er bald genug von der ursprünglichen Idee einer bloßen theatralischen Bearbeitung zu dem Entschlusse einer völligen Umgestaltung übergegangen war. Wenn er später den Plan dieser Bearbeitungen nur in Bezug auf Macbeth wieder aufgenommen und ausgeführt hat, wogegen Timon ganz liegen blieb, so zeigt uns auch dies die reifere Erkenntniß des Dichters. Vorläufig kam er weder mit der einen noch mit der andern Tragödie zu Stande, weil andere Ideen den Plan durchkreuzten, und namentlich gewann zunächst „Don Carlos", der ihn schon vorher beschäftigt hatte, die Oberhand. Ob der durch diese Dichtung so scharf markirte

*) Zuerst in Mannheim in der Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft 26. Juni 1784 vorgelesen.

**) Supplemente zu Schiller's Werken. Von K. Hoffmeister. IV. Band.



Wendepunkt in der ganzen Dichtart Schiller's ein vortheilhafter oder ein nachtheiliger für den Dramatiker war, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Es genüge hier der Hinweis auf die Thatsache, daß Schiller, als bei der Veröffentlichung der ungeheuer umfangreichen Bruchstücke des Don Carlos in den ersten vier Heften der „Thalia" vielfache Bedenken laut wurden, selbst aufs bestimmteste erklärte: Carlos könne und solle kein Theaterstück sein; zugleich aber wollte er die dramatische Form auch für eine nicht zum Zwecke des Theaters geschriebene Dichtung als berechtigt anerkannt wissen. Wenn er sich später zu einer Kürzung des Werkes verstand — wobei die Summe der weggelassenen Theile schon allein an Umfang einer vollständigen großen Tragödie gleich war, — so hatte er selbst empfunden, daß die dramatische Form, wo es sich um ganz reale Gestalten und abgeschilderte Zustände handelt, erst durch die Eigenschaft der Aufführbarkeit des Werkes volle Bedeutung habe.

Es kann dem ganzen Zwecke des vorliegenden Buches nach nicht davon die Rede sein, auf die große Epoche der deutschen Dichtung, welche in dem Zusammenwirken Schiller's und Goethe's gipfelt, hier näher einzugehn. Es ist dies ein Gebiet, auf welchem jeder literarisch gebildete Deutsche vollkommen heimisch ist. Um so schwieriger aber ist es, nur die Eine Seite dieser Epoche hier zu streifen, die in den Zielen dieses Buches mit inbegriffen sein muß, und es mag deshalb hier bei einem kurzen Hinweis auf die für diesen Zweck wichtigsten Momente sein Bewenden haben. Doch möge hier mit Bezug auf Schiller noch einmal jene gefährliche Frage berührt werden, welche in dem seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts entbrennenden Kampfe für und wider das englische Drama als das Schlachtgeschrei gelten muß: die Frage der „Regeln" des Aristoteles. Eine Aeußerung Schiller's in seinem Briefwechsel mit Goethe, aus d. J. 1797, ist dafür von besonderem Interesse. Erst in dieser Zeit hatte Schiller sich mit dem griechischen Gesetzgeber beschäftigt, und fand, daß Aristoteles ein wahrer Höllenrichter für alle sein müsse, „die entweder an der äußern Form sclavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen. Jene muß er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen: denn es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um alle äußere Form zu thun

ist; und diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts, und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand, in den er die französischen Ausleger und Poeten versetzt hat. Shakespeare, so viel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie". Wenn also Schiller hier noch ganz und gar die Lessing'sche Anschauung theilt, so ist es nicht minder beachtenswerth, wie er seine Freude darüber ausspricht, daß er Aristoteles nicht früher gelesen; denn, sagt er, „man muß über die Grundbegriffe schon recht klar sein, wenn man ihn mit Nutzen lesen will".

In seiner unbedingten Verehrung Shakespeare's war bei Schiller, wie wir wissen, keineswegs eine Abnahme eingetreten. Schiller hatte sogar gegen das Ende seiner so kurzen Laufbahn in seinen eigenen Productionen sich dem Einflusse Shakespeare's wieder mehr hingegeben. Es ist auch bekannt, wie gerade in der Zeit, da Schiller am Wallenstein dichtete, die Lektüre des großen Cyclus der englischen Historien Shakespeare's ihn aufs höchste begeisterte, so daß schon Er daran dachte, diese ganze Dramen-Reihe für die deutsche Bühne einzurichten, weil er meinte, „eine Epoche" könne dadurch eingeleitet werden.*) Goethe stimmte ihm zwar beifällig zu, aber es kam nicht weiter zu einem Versuche. Dagegen mußte wohl eine starke Einwirkung auf die Wallenstein-Trilogie unabweislich sein. Wenn auch Schiller's philosophische und historische Studien, welche die ungestüme Fantasie des Dichters einschränken sollten, dabei bewirkten, daß die breit sich ausdehnende Reflexion ihn mehr beherrschte, als das Princip des Fortschrittes im Drama vertragen konnte, und wenn er auch seiner innersten Anlage nach stets dem idealen Zuge folgte, so hatte er dennoch in seinen Dramen dieser Periode eine neue Gattung gegeben, die eben so weit entfernt von dem kühlen Wesen der französischen Classiker war, wie von dem unschönen Realismus der Nachahmer Shakespeare's. Um so schärfer sonderte sich gleichzeitig von dieser idealistischen Richtung das bürgerliche Schauspiel ab, indem namentlich Iffland die Schranken dieser Gattung noch mehr einengte, und mit

*) Brief Schiller's an Goethe, vom 28. November 1797.

dem eigentlichen Familien-Drama speziell dem praktischen Theater reiche Nahrung gab.

Wenig Bedeutung hatten unter solchen Verhältnissen die nochmals erwachenden Versuche einiger Poeten, den Boden der antikisirenden Tragödie wieder herzustellen und aufs neue der Shakespeare'schen Regellosigkeit entgegen zu arbeiten. Die Abneigung gegen das forcirte Geniewesen war auch bei den Heroen unserer Literatur mehr und mehr hervorgetreten und führte namentlich Herder sehr bald in eine seinem frühern Standpunkt geradezu extreme Richtung. Schon 1778 hatte er sich sehr scharf über jene „übertriebenen Witzlinge" geäußert, und verspottete „jene fliegenden Sonnenrosse, die die Erde verbrennen, jene Leidenschaftshelden, die der Verrückung nahe sind". In der Folge ging er aber über diese Opposition gegen das Genie-Unwesen noch weit hinaus, indem er in der Kalligone (1800) erklärte, daß seit Lessing die Kritik des Schönen verschwunden sei; ja in der Adrastea wurde Herder der Lobredner der strengen Regel und selbst des französischen Classicismus. Schon im Beginne dieser Reaction machten auch einige Dramatiker sich vernehmlich, die sich bereits in die französische Alexandriner-Tragödie so schön eingearbeitet hatten, daß sie unfähig jedes freiern Aufschwunges der Fantasie geworden waren, und nun die beginnende Reaction wohl zu benutzen trachteten, um ihre Musterstücke als feinere Leckerbissen anzubringen. Zu ihnen gehörte besonders C. H. von Ayrenhoff in Wien, der über den so gesteigerten Shakespeare-Enthusiasmus in wahre Wuth gerathen war und den greulichen Verfall des deutschen Theaters diesen Shakespeare'schen-Tragödien zuschrieb, die er öffentlich als das Aeußerste von Geschmacklosigkeit, Rohheit und Gemeinheit ausschrie. Die Shakespeare'schen Ungeheuer waren nun aber einmal im Zuge, und die Alexandriner des Herrn von Ayrenhoff waren keine ausreichende Waffe zu ihrer Bekämpfung.

Gleichzeitig hatte auf dem Gebiete der dramaturgischen Kritik Joh. Friedr. Schink eine große Thätigkeit zu entwickeln begonnen. Anfangs in Berlin (zur Zeit der Brockmann'schen Hamlet-Epoche), dann in Wien („Dramaturgische Fragmente" 1781—83), dann wieder, seinem Abgott Schröder folgend, in Hamburg („Dramaturgische Monate"), behandelte er in kleinern

Aufsätzen wie in größern Abhandlungen mit besonderer Vorliebe Shakespeare, um dessen Schönheiten dem größern Publikum auseinander zu setzen. Bezeichnend für die Zeit ist hierbei, daß auch dieser Kritiker Shakespeare'sche Stücke nur in solchen Umarbeitungen wie die Schröder'schen wollte gelten lassen, weil Shakespeare „schlechterdings nicht für die Zuschauer eines gebildeten Zeitalters" geschrieben habe. Er erklärte deshalb ganz unumwunden: die Shakespeare'schen Stücke, in der Gestalt der Originale aufgeführt, würden auch nicht im entferntesten den Eindruck machen, wie in den Schröder'schen Bearbeitungen. Daß nun gerade Shakespeare so ausgeklopft und gebürstet werden mußte, daß man gerade Ihn für die zarteren Nerven der Zuhörerschaft zurecht zu machen bemüht war, führte häufig genug dahin, daß man nicht nur die sogenannten „Auswüchse" wegschnitt, sondern daneben auch immer ein gut Stück Poesie, ja nicht selten die Sehnen der Dichtung. In der gleichzeitigen deutschen Genie-Epoche gingen die originellen Ausgeburten excentrischer Köpfe und die entschieden spießbürgerliche Komödie friedlich neben einander. Bei Shakespeare sollte die geniale Naturkraft von den Herren Bearbeitern besänftigt, hier sollten zwei extreme Richtungen ineinander aufgelöst werden. So erscheint dieser „bearbeitete" Shakespeare als der von den Philistern überwundene Simson.

Zu berücksichtigen ist hierbei nun allerdings, daß ja die Bearbeiter noch keine dem Shakespeare'schen Geist völlig entsprechende Uebersetzung hatten, und daß auch Kritiker wie Schink und Andere, die den Dichter zwar in seiner eigenen Sprache zu studiren befähigt waren, doch durch die dabei fortwährend hemmend einwirkenden Schwierigkeiten im Genuß gestört werden mußten, und daß sie deshalb in der Totalität des Eindrucks von dem ihnen vorliegenden deutschen Shakespeare abhängig blieben. So verdienstvoll nun auch die Wieland-Eschenburg'sche Uebersetzung war, so stand die Form doch gar zu häufig noch im Widerspruch mit der bewundernswürdigen Fülle des Inhalts.

Von großer Bedeutung war es daher für die jetzt hervortretende Uebersetzung A. W. Schlegel's, daß die Anfänge derselben ganz unmittelbar an eine deutsche Literatur-Erscheinung anknüpften, welche auch für die Kritik des Dichters neue Gesichtspunkte anwies. So große Popularität auch Sha-



kespeare's „Hamlet" schon erlangt hatte, so war doch durch die dabei mitwirkenden Theater-Aufführungen das größere Publikum nur mit jenen Bearbeitungen bekannt gemacht worden, welche die Idee dieser Tragödie mehr oder weniger alterirten. Es war ein wirklich geheimnißvoller, unerklärlicher Zauber, den der melancholische Prinz auf die Menge ausübte. Jetzt erschien Goethe's „Wilhelm Meister"; in der darin so anziehend und kunstvoll behandelten Kritik des „Hamlet" war dem lesenden Publikum das Geheimniß dieser Dichtung enthüllt worden, und zwar durch denjenigen deutschen Dichter, dessen gewaltigste Schöpfung, Faust, aus den tiefsten Schachten menschlichen Denkens und Wissens, aus dem Problem unserer geistigen und physischen Existenz das Gold der Poesie hervorzuzaubern vermochte. Die so vielfach angefochtenen Ansichten Goethe's dem theatralischen Shakespeare gegenüber, welche später in seiner Bearbeitung von „Romeo und Julie" (1812), wie in seinem bald darauf folgenden bekannten Aufsatze „Shakespeare und kein Ende" zu so bestimmtem Ausdruck kamen, waren schon im „Wilhelm Meister", in seinen Andeutungen über eine Aufführung des „Hamlet" ausgesprochen: Es war die sehr bestimmte Unterscheidung, welche Goethe zwischen dem Dramatiker machte, dessen Dichtungen für unser modernes Theater verwerthet werden sollten, gegenüber dem Dichter in umfassender Bedeutung, der in der Literatur der Völker unantastbar und unvergleichlich bleibt. Goethe's Verfahren, von jenem speziell theatralischen Gesichtspunkte aus, stand deshalb auch keineswegs im Widerspruch mit seiner Erkenntniß der einzigen dichterischen Größe, der er sich mit den bekannten Worten unterwarf: Er blicke zu Shakespeare hinauf als zu einem Wesen höherer Art, das er zu verehren habe.*)

Obwohl nun Schlegel hinsichtlich der theatralischen Behandlung

*) Goethe's Gespräche mit Eckermann, Bd. I. — Welche Wichtigkeit auch Goethe's Hamlet-Kritik im „Wilhelm Meister" haben mag, so ist doch, mit Rücksicht auf die so allgemeine Bekanntschaft mit diesem Werke, ein näheres Eingehen darauf hier um so weniger geboten, da auch die von hier ausgehende neue Epoche der ästhetischen wie auch philosophisch-psychologischen Untersuchungen Shakespeare'scher Charaktere von gegenwärtiger Abhandlung, ihrem ganzen Zwecke nach, ausgeschlossen bleiben muß. — Ueber die Schlegel'sche Uebersetzungen und ihre spätern Ergänzungen findet man das Nöthige im II. Abschnitt dieses Buches.



Shakespeare's mit Goethe keineswegs zusammentraf, so würdigte er doch vollkommen die allgemeine Bedeutung der Goethe'schen Auseinandersetzung im „Wilhelm Meister". Als A. W. Schlegel zuerst Proben seiner Shakespeare-Uebersetzung in Schiller's „Horen" (vom Jahre 1796) veröffentlichte, entwickelte er gleichzeitig in einem besondern Aufsatze die Principien, die ihn bei einer neuen Uebersetzung leiteten. Anknüpfend an Goethe's Dichtung, wußte er in die dem Meister dargebrachte Huldigung selbst einige sehr feinsinnige Bemerkungen über Hamlet sowohl, wie über eine theatralische Einrichtung dieser Tragödie einzuflechten. Aus den kleinen mitgetheilten Bruchstücken von Wilhelm Meisters Uebersetzung ersah er, daß dieselbe in Prosa war. Unsere meisten Schauspieler, meinte Schlegel, würden freilich nicht gern mit Versen zu thun haben, „weil sie wohl fühlen (?), daß sie dieselben entweder radebrechen oder skandiren". Wohl aber dürfte den Lesern eine poetische Uebersetzung nicht unwillkommen sein ꝛc. In geistvoller Weise und mit logischer Schärfe entwickelte Schlegel hiernach die Ursachen, aus denen eine poetische Uebertragung in gewissem Sinne noch treuer als die treueste prosaische sein könne; er erinnert, wie bei Shakespeare nicht nur Vers und Prosa abwechseln, sondern auch häufig an Stelle der reimlosen Jamben gereimte Verse eintreten; wie ein Dichter, dessen Theaterwelt ebenso grenzenlos mannigfaltig sei, als die wirkliche nach seinen Ansichten, sich nicht dabei „auf einen einzigen gleichmäßigen Stil der Darstellung beschränken konnte". Schlegel war, abgesehn von zwei vereinzelten Stücken bei Wieland und Eschenburg, der Erste, der es wagte, im großen Ganzen den überströmenden Inhalt der Gedanken in die begrenzten Formen des Originals zu zwingen, und wir können das in jenem Aufsatze „Etwas über Shakespeare" von ihm selbst aufgestellte Programm zugleich als eine, das eigentliche Wesen seiner Uebertragung bezeichnende Kritik derselben betrachten.

Nicht sogleich wurde der Schlegel'schen Arbeit die Anerkennung zu Theil, welche dies in der gesammten Uebersetzungs-Literatur einzige Werk verdiente und mit der Zeit auch erlangt hat. Der erste Band, welcher (1797) „Romeo und Julie" und den „Sommernachtstraum" enthielt, hatte zwar in der Allg. Literaturzeitung eine äußerst lobende Kritik erfahren, aber Schlegel konnte mit Recht nach dem 6. Bande sich beschweren, daß er noch

„vergeblich einer gründlichen Beurtheilung entgegen sehe“. Es war wohl natürlich, daß eine Arbeit wie die Schlegel'sche nicht das Publikum im Moment gewinnen konnte; es sollte erst allmälig dafür gebildet, emporgehoben werden. Einer der Ersten, welche öffentlich und mit großer Lebhaftigkeit für Schlegel's Shakespeare sich erklärten, war Ludwig Tieck; und seine Stimme sollte auch für die Folge von größtem Einfluß auf die neueste Phase der Geschichte Shakespeare's werden. Tieck hatte bereits 1796 einer eigenen Bearbeitung des „Sturm“ (auch noch in Prosa) eine sehr werthvolle Einleitung über Shakespeare's „Behandlung des Wunderbaren“ beigefügt. Wenn gerade Tieck in späterer Zeit der gefährlichste jener Ausleger des Dichters geworden ist, die um jeden Preis — auch um den Preis des Dichters selbst — ihre Spekulationen mit demselben an den Mann zu bringen sich bemühen, so stechen davon seine frühern Arbeiten über Shakespeare durch ungezwungenere Anschauung und durch wohlthuende Frische vortheilhaft ab. In seinen sehr geistvollen „Briefen über Shakespeare“, die er 1800 in seinem „Poetischen Journal“ erscheinen ließ, ergriff er denn auch sogleich die Gelegenheit, sich über die Schlegel'sche Uebersetzung auszusprechen, die für uns „die erste wahrhafte Uebersetzung aus einer fremden Sprache“ sei. Seltsam ist es, fügte er hinzu, „wie man uns immer Shakespeare's Vortrefflichkeiten anpries, und in den Uebersetzungen doch immer um Verzeihung bat, daß er so gar abgeschmackt sei; man ließ aus, versetzte, entschuldigte und moderirte und formte von allen Seiten auf ihn ein“ ꝛc. Eben deshalb, meinte Tieck, könne er sich's auch wohl vorstellen, wie diese neue eigentliche Uebersetzung „manche Gemüther nicht ansprechen will“. Sehr treffend bezeichnet er dann den hohen Werth dieser Uebersetzung durch die Bemerkung: sie wäre geeignet, ihn alles fernern Streites über diese großen Dichtungen zu überheben, denn in ihr liege für uns Deutsche der Commentar des Dichters. Mehr und mehr wurde denn auch dieser außerordentliche Werth anerkannt, und als Schlegel trotzdem, nachdem er die Hälfte der Stücke übertragen hatte, zur Fortsetzung keine Muße mehr fand, konnte man darauf rechnen, daß Tieck, der seinen feinen Sinn für die Größe und Eigenthümlichkeit des Dichters, sowie seine reichen Kenntnisse in der englischen Literatur in zahlreichen Arbeiten bereits dargethan hatte,

der am meisten Befähigte sei, das Schlegel'sche Werk (mit dessen Uebereinstimmung) fortzusetzen.

Schiller, welcher anfänglich das Unternehmen Schlegel's freudig begrüßte, weil ihm die Eschenburg'sche Prosa-Uebersetzung geradezu verhaßt war, wurde in Folge seiner Gereiztheit gegen Friedrich Schlegel auch verstimmt gegen den Bruder.*) Seinen, wie wir wissen, schon früher gefaßten Plan einer poetischen Bearbeitung der Tragödie Macbeth nahm Schiller bald hiernach wieder auf und brachte sie im ersten Frühling des neuen Jahrhunderts in Weimar zur Darstellung. Für die spätere Aufführung von Shakespeare's „Othello" hatte er die Uebersetzung des jüngern Voß, zu der Schiller selbst die Anregung gab, benutzt, und manche Verbesserungen sowie auch die nöthige theatralische Einrichtung damit vorgenommen. Aber noch vorher sollte eine andere Shakespeare'sche Tragödie auf Schiller's dichterische Production einen starken Einfluß ausüben; es war dies „Julius Cäsar". Obwohl Schlegel mit seiner Shakespeare-Uebersetzung auf das Theater kaum reflectirte, so wurde sie dennoch sehr bald auch nach dieser Richtung hin von großer Wichtigkeit. Das erste Theater, welches eine Schlegel'sche Uebersetzung zur Aufführung brachte, war das Berliner Hoftheater, damals unter Iffland's Leitung stehend; und dort war es wieder „Hamlet", der, schon im Herbste des Jahres 1799, die neuere Epoche einleitete. „Julius Cäsar" hat schon früher Schiller lebhaft be-

---

*) Schiller hatte nach dem Erscheinen der Uebersetzungs-Proben in den „Horen" seine Beziehungen zu A. W. Schlegel, so weit sie wenigstens diese Monatsschrift betrafen, plötzlich kurz und bitter abgebrochen, weil Friedrich Schlegel fand, daß die Horen zu viel Uebersetzungen brächten Der Brief Schiller's an A. W. Schlegel, worin er diesem vorhält, was er ihm für eine Einnahme zugewendet habe, macht einen peinlichen Eindruck. Nach dem Erscheinen des 5. Bandes von Schlegel's Shakespeare, der König Johann und Richard den Zweiten enthält, sprach er sich zu Goethe aus, daß die Stücke sich „härter und steifer lesen", als die ersten Bände, und es wäre gut, Schlegeln „etwas mehr Fleiß zu empfehlen".

Vorher hatte Schiller gelegentlich der Abhandlung Schlegel's in den „Horen" Diesen vermocht, eine die Bürger'sche Macbeth-Uebersetzung anerkennende Stelle wegzulassen. Auch daß Schlegel in diesem Aufsatze Eschenburg's Verdienste sehr warm anerkannte, wollte Schiller nicht gut heißen und machte gegen Eschenburg die heftigsten und ungerechtesten Ausfälle, ereiferte sich gegen „diese Erzphilister, die doch Menschen zu sein sich einbilden" und dergl. mehr.

schäftigt, und jetzt — i. J. 1803 — ging Goethe in Weimar an das Wagniß, diese Tragödie unverändert aufzuführen. Wie die Darstellung auf Schiller wirkte, sprach er selbst am nächsten Tage in einem kurzen Briefe an Goethe aus: „Ich nehme, schrieb er vor der Rückfahrt nach Jena, einen großen Eindruck mit .... Es ist keine Frage, daß der Julius Cäsar alle Eigenschaften hat, um ein Pfeiler des Theaters zu werden. Interesse der Handlung, Abwechselung und Reichthum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er Alles, was man wünscht und braucht. Alle Mühe also, die man daran wendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stückes muß sogleich die Fortschritte unsers Theaters zu bezeichnen dienen. Für meinen Tell ist mir das Stück von unschätzbarem Werth; mein Schifflein wird auch dadurch gehoben. Er hat mich gleich gestern in die thätigste Stimmung gesetzt."

Diese sympathische Einwirkung Shakespeare's auf Schiller's letzte große Dichtung berührt in der That den vollen Gehalt des Schiller'schen Drama's. Goethe hatte allerdings schon früher darauf hingewiesen, daß im Tell durchaus der Hauptbegriff einer selbständigen von den übrigen Verschwornen unabhängigen Persönlichkeit festgehalten werden müsse. Und damit konnte dasjenige vollkommen zusammenstimmen, was Schiller, bei Goethe's Hinweis auf den Stoff, so ergriffen hatte: daß sich daraus zugleich „ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts öffne, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen". In Schiller's Tell ist es das rein Menschliche, was die Action treibt, im Gegensatz zu der Unzulänglichkeit der ganzen Rütli-Verschwörung. Und in dieser Auffassung mußte sich unser deutscher Dichter mit seinem Schifflein durch Shakespeare's „Cäsar" gewaltig gehoben fühlen, wo das natürlich menschliche Gefühl des leichtsinnigen Schwelgers den Sieg gewinnt über den bis zur abscheulichsten Unnatur emporgeschraubten „Patriotismus" des strengen Politikers. Das wahre und natürliche Gefühl des Menschen neben der grauen Theorie des Handelns: Von wem sonst konnte man darin profitiren, als von Shakespeare —?

In den Schicksalen der Shakespeare'schen Stücke selbst war, wie schon

angedeutet, mit der Einführung der Schlegel'schen Uebersetzung eine neue Wandelung vorgegangen. Den Bedürfnissen des praktischen Theaters stellten sich aber jetzt zugleich auch die Forderungen der Romantiker entgegen, welche die Integrität Shakespeare's auch für das Theater in Anspruch nehmen wollten. Von hier ab sehen wir Shakespeare auf unserm Theater selbständig neben dem deutschen Drama fortbestehen. Die Romantiker hatten wenigstens Das erreicht, daß Shakespeare's Stücke, wenn auch nicht völlig in der ursprünglichen Form, so doch ohne wesentliche Alterationen ihres Inhalts gegeben wurden und so ihren besondern Platz auf dem Theater zur Seite des deutschen Dramas einnehmen. Es wäre heute nicht mehr zu wagen, bei den theatralischen Einrichtungen Shakespeare'scher Stücke an der Katastrophe zu ändern, wie es ehedem ganz rücksichtslos geschah; und ebenso wenig wird gegenwärtig die Sprache des Dichters als ein Stoff betrachtet, der ganz beliebig zu kneten und umzuformen oder mit andern Elementen zu versetzen ist. Trotzdem sind die Gesichtspunkte der neuern Bearbeiter schwankender, wandelbarer, als es mit der allgemeinen Würdigung dieser Dichtungen vereinbar erscheint. Kürzung, Austilgung verletzender Ausdrücke und unzeitgemäßer Episoden und Vereinfachung des scenischen Baues — das sind freilich die ziemlich durchgängig dabei beobachteten Grundsätze. Je mehr aber namentlich die Vereinfachung der Scenerie geboten ist, nicht durch die Gesetze des Aristoteles, sondern durch die völlig veränderte moderne Bühne, je schwieriger ist es oft, nach dieser Seite hin zu ändern, ohne den innern Organismus der Stücke zu verletzen. Ueber diese für unser Theater nicht unwichtige Frage, wie ganz besonders über die Grundsätze, welche überhaupt bei der Einrichtung Shakespeare'scher Stücke für unsre moderne Bühne die bestimmenden waren und sein sollen, wird man eine vollkommen klare Anschauung erst mit der Kenntniß des ganzen Materials gewinnen können, das der zweite Abschnitt dieses Buches den Lesern bieten soll.

Die unmittelbaren wie mittelbaren Einflüsse Shakespeare's auf unser eigenes deutsches Drama waren auf der Höhe, die dasselbe im Anfange dieses Jahrhunderts erreichte, auch zu einem gewissen Abschluß gekommen. Wie schon Lessing in seinen beiden letzten dramatischen Dichtungen eine

Vereinigung des romantischen Elements mit dem Antiken anstrebte, so suchte Schiller von gleicher Anschauung ausgehend, und dabei mit größerer schöpferischer Kraft begabt, die Lösung jener Frage zu gewinnen, um welche in der Epoche unsers muthigen Ringens nach einem eigenen nationalen Drama sich der Kampf bewegen mußte. Wir kommen spät, aber desto jünger sind wir! Dies einst freudig verheißende Wort Herder's bezeichnete treffend die Epoche des so schnellen Wachsthums unserer dramatischen Dichtung und den kühnen Flug der jugendlichen Schwingen. Die Lehren aber, die der so kurze Zeitraum eines halben Jahrhunderts — von den Anfängen Lessing's bis zur Vollendung Schiller's — in reicher Fülle enthält, sie haben an ihrer Bedeutung auch für die Gegenwart noch nichts verloren.

Zweite Abtheilung.

Chronologische Geschichte

der sämmtlichen

Uebersetzungen, Theaterbearbeitungen,

theilweisen Benutzungen Shakespeare'scher Stücke und Stoffe,

sowie der wichtigsten

Aufführungen

derselben in Deutschland.

Nachdem im ersten Abschnitte dieses Buches versucht worden ist, ein Gesammtbild der Einwirkungen Shakespeare's, wie auch des englischen Drama's überhaupt, auf die eigentliche Entwickelung unsers deutschen Theaters und der dramatischen Dichtung zu geben, soll dieser folgende Abschnitt als eine Ergänzung jener geschichtlichen Darstellung dienen, indem er das vollständige Material dafür in einer kritischen Bibliographie, mit Hinzufügung der wichtigsten Aufführungen Shakespeare'scher Stücke, in chronologischer Ordnung darbietet. Daß die auf A. W. Schlegel noch folgenden Uebersetzungen, also seit dem Anfang dieses Jahrhunderts, meistens nur genannt werden, ohne näheres Eingehen auf besondere Eigenthümlichkeiten derselben, wird man um so mehr billigen, als der Hauptzweck dieses Buches auf die Umwandelungen, auf die theatralischen Bearbeitungen der Originale gerichtet sein soll. Bei diesen Bearbeitungen oder völligen Umgestaltungen Shakespeare'scher Stücke ist entweder eine gedrängte Analyse des betreffenden Stückes gegeben, aus welcher man den allgemeinen Charakter der Bearbeitung lernen soll, oder es ist auf die den Bearbeiter leitenden Gesichtspunkte hingewiesen. Wo das Interesse an einem solchen Stücke eine umfangreichere Mittheilung erfordert, ist dieselbe — um nicht das Uebersichtliche in dieser chronologischen Ordnung zu beeinträchtigen — in den Anhang verwiesen. Ausgeschlossen von der hier gegebenen Darstellung sind nur jene ältern dramatischen Erzeugnisse, welche — obwohl gleichartige Stoffe darin behandelt sind — doch den Stücken Shakespeare's vorausgingen oder fast gleichzeitig mit denselben bei

uns erschienen, wie die im I. Abschnitte näher besprochenen Stücke von Heinrich Julius von Braunschweig und von Jakob Ayrer. Dagegen mußten hier auch solche Dichtungen Berücksichtigung finden, deren Verfasser bei uns nach Shakespeare's Zeit, entweder ganz ohne Kenntniß des englischen Dichters oder doch ganz unabhängig von demselben, Stoffe seiner Tragödien in dramatischer Form behandelten. Die Vergleichungen solcher Stücke mit den weit ältern Shakespeare'schen Dichtungen werden besonders geeignet sein, zu einer klarern Einsicht in des großen Dichters Behandlungsweise solcher Stoffe beizutragen.

Damit auch hier der Zusammenhang mit unserer nationalen dramatischen Literatur im Auge behalten werde, sind die bereits im vorigen Abschnitte besprochenen hervorragendsten Momente derselben in kurzen Notizen chronologisch eingefügt.

1611. Erste Spur von der Aufführung eines (muthmaßlich) Shakespeare'schen Stückes in Deutschland. Zu Ehren des hessischen Landgrafen Philipp von Butzbach wird am Hofe des Administrators von Magdeburg zu Halle „eine teutsche Komödie

Der Jud von Venedig auß dem engländischen" aufgeführt.*)

In welcher Gestalt dieses Stück gegeben wurde, ob es überhaupt der Shakespeare'sche „Kaufmann von Venedig" gewesen, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. In Dresden wurde später (1626) eine „Comödia von Josepho Juden von Venedigk" aufgeführt. In der Kaiserl. Bibliothek in Wien befindet sich ein Manuscript: „Comoedia genandt daß Wohl Gesprochene Uhrtheil eynes Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig". In diesem heißt der Jude „Barrabas" und nimmt späterhin, zur Ausführung seiner Rache, den Namen Joseph an. In welchem Verhältnisse nun die erwähnten frühern Aufführungen zu der Wiener Comödie stehn, läßt sich nicht feststellen. Das Wiener Stück ist nicht früher als gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfaßt, möglich aber, daß der Name Joseph bereits aus einer ältern Form des Stoffes genommen war, der übrigens in dem Wiener Manuscript so ganz abweichend von Shakespeare be-

*) Nach einer Mittheilung von E. Pasqué in „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt".



handelt ist, daß hier von einer Bearbeitung nicht die Rede sein kann. Den Namen Barrabas führt auch in Marlowe's Tragödie „Der Jude von Malta“ und wie dieses Stück so beginnt auch das Wiener mit der Tyrannei gegen die reich gewordenen Juden, hier durch den König von Cypern, bei Marlowe durch den Gouverneur von Malta. Im Uebrigen verhält sich jedoch die Wiener Comödie eben so selbständig zu Marlowe wie zu Shakespeare, und auch die Geschichte der Freier Ancilletta's (Tochter eines Rathsherrn von Venedig) ist nicht nur in den Details, sondern auch in Hauptmotiven ganz von Shakespeare abweichend behandelt. Selbst für die directe Benutzung der italienischen Novellen lassen sich keine Anhaltpunkte finden.*) Es ist daher nur anzunehmen, daß für die Wiener Comödie, in welcher auch Pickelhäring mit den allerniedrigsten Zoten eine hervorragende Rolle spielt, einige Grundzüge aus jenen ältern Stücken in dem Dresdener Repertoire von 1626, der Comödie von Josepho und dem Marlowe'schen Juden, willkürlich benutzt worden sind. Aus Shakespeare findet man in dem Wiener Stücke erst in den letzten Akten einige wesentliche Züge wieder.

1620. Titus Andronikus. Dies Stück, jedenfalls eine Nachbildung der Shakespeare'schen Tragödie, ist in dem 1620 erschienenen Buche „Englische Comedien und Tragedien“ (Vgl. S. 37) enthalten, und zwar unter dem vollständigen Titel:

„Eine sehr klägliche Tragedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden“.

Das Stück hat sechs Akte und ist, wie alle Stücke jener Sammlung in Prosa und in greulichster Sprache. Die Handlung bei Shakespeare ist reicher, aber trotz mehrfacher Abweichungen und Vereinfachungen sind die

*) Obwohl schon die alten »Gesta romanorum« sowohl den Proceß um das Pfund Fleisch, wie auch die Kästchenwahl enthalten, muß man als eigentliche Quelle für den Hauptinhalt der Shakespeare'schen Komödie doch die Geschichte in der Novellensammlung Il Pecorone des Fiorentino ansehen. In dieser ist es freilich nicht der Freund des kühnen Freiers, der die Bürgschaft leistet, sondern sein Vater. Auch ist Portia in der Geschichte des Fiorentino eine schöne Wittwe und verführerische Syrene, welche — eine Art von Turandot — ihre Freier prüft und durch eine etwas plumpe List anführt. Doch ist auch bei Fiorentino bereits das echt comödienhafte Nachspiel mit dem Ringe enthalten.

Grundzüge des Stückes mit Shakespeare in Allem vollkommen übereinstimmend. Das Gräßliche des englischen Stückes ist hier durch die furchtbare Rohheit in der Form noch überboten.

Ein anderes in jener Sammlung erschienenes Stück: Tragödia von Julio und Hyppolita zeigt zwar einige Aehnlichkeit mit dem Kern der Handlung von Shakespeare's »Two Gentlemen of Verona«, ist aber von so erschrecklicher Dürftigkeit und Erbärmlichkeit der überdies ganz tragisch verlaufenden Handlung, daß man in der That nirgends an Shakespeare erinnert wird, welcher vermuthlich für den an seinem Freunde begangenen Verrath des Proteus einen ähnlichen ältern Stoff benutzt hat. Die Handlung ist folgende: Romulus*) hat sich mit des „Fürsten" Tochter Hyppolita verlobt, muß aber, ehe er Hochzeit macht, nach Rom, um es seinen Eltern anzusagen. Er verspricht, bald wieder zu kommen und bittet seinen Bruder Julius, während seiner Abwesenheit der Geliebten in Allem beizustehn. Der verrätherische Julius aber schreibt, als sein Bruder in Rom ist, gefälschte Briefe, welche sein Diener Grobianus (Pickelhäring) als Bote angeblich aus Rom dem Fürsten und der Prinzessin überbringen muß, und aus denen des Romulus schändlichste Untreue hervorgeht. Julius gibt endlich der Hyppolita seine Liebe zu erkennen, wird jedoch erst zurückgewiesen, bis sie endlich den Bitten des Vaters nachgibt, um den ungetreuen Romulus zu vergessen, und dem Julius ihre Hand reicht. Romulus kommt gerade am Hochzeitstage zurück, erfährt den Betrug, den sein Bruder ihm gespielt, mischt sich verkleidet unter die Hochzeitsgäste und während des Tanzes stößt er den Julius nieder, worauf Hyppolita sich selbst das Leben nimmt. Nachdem auch Romulus sich erstochen, schließt der Fürst die Tragödie mit einer kläglichen Betrachtung über das geschehene Unglück.

1626. Von den Vorstellungen, welche die „englischen Comödianten" im Jahre 1626 in **Dresden** vor dem kurfürstlichen Hofe gaben, ist ein ganzes Verzeichniß von Stücken erhalten.**)

*) Die Personen des Stückes sind: Fürst. Hyppolita, Fürstliches Fräulein. Romulus, Julius, zween Römer. Grobianus Pickelhäring oder Julii Diener. Romuli Diener.

**) Dies so wichtige Verzeichniß ist in einem alten noch vorhandenen Almanach, herausgegeben i. Jahre 1626 vom Mag. Joh. Kretschmer, mitgetheilt und lautet vollständig:

Den 1. Junius. Comedia von der Christa bella.
2. „ Tragoedia von Romeo und Julietta.
4. „ Comödia von Amphitrione.
5. „ Tragicomödia von Hertzogk von Florentz.

Den Titeln nach sind darin Shakespeare'sche Stücke:
Tragoedia von Romeo und Julietta.

---

6. Junius.	Comödia vom König in Spanien und dem Vice-Roy in Portugall.
8. „	Tragödia von Julio Cesare.
9. „	Comoedia von der Chrysella.
11. „	Comoedia von Hertzog von Ferrara.
20. „	Tragödia von Jemandt und Niemandt.
21. „	Tragicomödia von König in Dennemark und den König in Schweden.
24. „	Tragödia von Hamlet einen printzen in Dennemark.
25. „	Comödia von Orlando Furioso.
27. „	Comödia von den König in Engelandt und den König in Schottlandt.
28. „	Tragödia von Hieronymo Marschall in Spanien.
3. Julius.	Tragicomedia von dem Hamann undt der Königin Ester.
5. „	Tragödia von der Märtherin Dorothea.
7. „	Tragödia von Dr. Faust. (Jedenfalls der Marlowe'sche Faust.)
9. „	Tragicomödia von einem Königk in Arragona.
11. „	Tragödia von Fortunato.
13. „	Comödia von Josepho Juden von Venedigk.
22. „	Tragicomödia von den behendigen Dieb.
23. „	Tragicomödia von einen Hertzog von Venedigk.
31. „	Tragödia von Barrabas, Juden von Maltha (Marlowe).
2. Augustus	Tragicomödia von dem alten Proculo.
29. „	Tragödia von Barrabas, Juden von Malta.
4. Septembr.	Comödia von Hertzogk von Mantua und den Hertz. v. Verona.
6. „	Tragicomödia von dem alten Proculo.
15. „	Tragicomödia von Hertzogk von Florentz.
17. „	Tragicomödia von dem behendigen Dieb.
24. „	Comödia von Hertzogk von Ferrara.
26. „	Tragödia von Lear, König in Engelandt.
29. „	Tragödia von Romeo und Julietta.
1. October.	Tragödia von der Märtherin Dorothea.
4. „	Tragicomödia von Gevatter.
19. „	Comödia von verlohren Sohn.
22. „	Comödia von den König in Engelandt und König in Schottlandt.
29. „	Comödia von den Graffen von Angiers.
5. Novbr.	Comödia von Josepho Juden von Venedigk.
4. Decembr.	Tragödia vom reichen Mann.

Nicht unbeachtet darf hier bleiben, daß mehrere in diesem Verzeichniß befindliche, also wirklich aufgeführte Stücke in den „Engl. Comedien und Tragedien" von 1620 enthalten sind (die unterm 20. Juni, 27. Juni, 3. und 11. Juli und 19. October aufgeführten).

Tragoedia von Julio Cesare.
Tragoedia von Hamlet einen printzen in Dennemarck.
(Comoedia von Josepho Juden von Venedigk.)
Tragödia von Lear, König von Engelandt.

Bemerkenswerth ist hierbei, daß von den Shakespeare'schen Stücken nur zwei, nämlich „Romeo und Julie" und der „Jude von Venedig" wiederholt aufgeführt sind. Auf die Stücke von „Josepho Juden von Venedigk" und Marlowe's „Juden von Malta" ist schon hingewiesen worden.

— Von der Tragödie **Romio und Julietta**, die hier ebenfalls unter den i. J. 1626 von den „Englischen Comödianten" aufgeführten Stücken verzeichnet ist, befindet sich eine aus etwas späterer Zeit herrührende, vielleicht durch mehrere Hände gegangene deutsche Bearbeitung in der Kaiserl. Bibliothek zu Wien, und zwar in einer Handschrift, welche der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Pickelhäring erscheint hier noch in seiner ganzen erschreckenden Gemeinheit, wie wir ihn aus der deutschen Ausgabe der „Englischen Comedien und Tragedien" von 1620 kennen und auch die ungebildete und rohe Sprache steht nicht höher als in jenen Stücken; nach vielfachen Ausdrücken und Wendungen läßt sich auf einen süddeutschen Autor schließen, der das Original jedenfalls durch die englischen Comödianten kennen lernte, und es nach seiner Weise, ohne jedes Gefühl für poetische Schönheit, für sein Publikum zurechtgemacht hat.

Das Personal enthält so ziemlich dieselben Namen wie die Shakespeare'sche Tragödie, nur etwas verunstaltet. Die Personen sind: Fürst. Capolet. Mundige. Paris. Romio. Mercutius. Penvolio. Tipolt. Pater. Pickelhäring. Ein Junge. Gräfin Capolet. Julieta. Amme (Antoneta). — Das Stück ist überwiegend in Prosa geschrieben, nur in einigen Scenen verwandelt sich gegen den Schluß derselben die Prosa in gereimte Verse, ein paar Mal in Alexandriner.

---

*) Das Stück wurde zuerst mit Weglassungen von Eduard Devrient in dessen „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (1848) und später vollständig von A. Cohn in dessen »Shakespeare in Germany« mitgetheilt.

Der erste Akt beginnt mit einem ziemlich langen Gespräch zwischen dem Fürsten und den beiden Häuptern der feindlichen Familien. Nach des Fürsten Ermahnungen zum Frieden und der von beiden streitenden Theilen ertheilten Bereitwilligkeit dazu kommt es schließlich zum besten Einverständniß. Dann folgt ein Gespräch zwischen Julie und der Amme (Antoneta). Die Letztere fragt u. A. Julien nach der Ursache ihrer Seufzer. Nach langem Hin- und Herreden sagt Julietta:

„— was soll mir sein, ich habe nur geschlaffen, obwohlen mir in den Schlaff wunderliche sachen vorkommen, so sein es sachen, die nicht wahr können werden, vnd begehr es auch nicht, daß es wahr wehre.

Antoneta. Warumb dieses?

Julieta. Darumb weil mir vorkommen, als solle ich einen Mundiqueser lieben, welcher meines Herrn Vatter ärgister feindt, derwegen begehre ich nicht, daß es wahr werde.

Nach einem kurzen Gespräch des „Capolet“ und Grafen Paris trägt Ersterer seinem Diener Pickelhäring auf, die Gäste zu seinem „Panquet“ einzuladen, wobei er ihm ein Verzeichniß derselben einhändigt. Nachdem Pickelhäring schon hier allerlei närrische Antworten gegeben, kommt er mit dem Zettel dem Romio entgegen, der für Rosalina schwärmt und dem Penvolio sein Herz ausschüttet. Pickelhäring ersucht Romio, die Namen auf dem „ladein-Zetl“ ihm vorzulesen, da er selbst nicht lesen könne. Hierbei heißt es u. A.

Romio (liest.) Lad ein Don Lucentio und Amaranta seine Baß.

Pickelhär. Die wohnen in der Schuestergassen gegen den Metzkeffer über.

Romio. Lad ein die schöne Rosalina, o Honigsüßer Nahmb dich will ich küssen 1000 mahl.

Pickelh. Das ist ein Narr — (folgt eine Zote.)

Romio. Lad ein Madam Fioleta Catharina.

Pickelh. Ist recht, die wohnt in Sauwinkl.

In dieser Weise macht Pickelhäring zu jedem Namen seine Glossen, in denen einigemal das Aeußerste von Unanständigkeit geleistet wird.

Im zweiten Akte des Stückes hat die Begegnung Romeo's mit Julien auf dem Balle besonderes Interesse durch den Vergleich mit dem Shakespeare'schen Original.

(Scena 3tia.) Romio. Penvolio.

Cappolet. Ihr Herrn sie seind freindlich willkommen in meiner Behausung.

Paris. Wür seind ihnen höchlich verpflicht vor dise Ehr so sie hierinnen vnss beweisen. (wird getanzt.)

Romio. Schönste Dam die Ehr so ich gehabt mit ihr zu tantzen kan weder meine Zung oder Hertz bezeichnen, ich bitte sie vergönne doch einen Schambhafften Pilgramb dero Handt zu küssen.

Julieta. Gueter Pilgramb ihr entheiliget Euch nicht, dan solche Bilder wie ich haben Hände zum fühlen vnd lippen zum küssen.

Romio. Die Kühnheit entschuldiget mich da (Küßt sie) und nun bin ich aller meiner Sünden loß.

Juliet. Wie? So hab ich Eure Sünden Empfangen?

Romio. Schönste Dam, wan sie es nicht behalten wil, so gebe sie mir dieselbigen wieder. (Küßt sie wieder.)

Amma. Holla was ist das, die fraw Mutter siehts.

Julieta. Fahret wohl mein Herr.

Romio. Fahre wohl du Zierte aller Damen, ach Romio wie baldt seindt dein Sünn vnd gedanckhen verendert worden (bist).

Amma. Was beliebt den Herrn?

Romio. Sagt mir was ist das vor eine Damen so mit mir gedanzet?

Amma. Mein Herr der sie bekommen, wird an gelt und guet kein mangel leiden, sie ist des Herrn Cappolet sein eintzige Tochter.

Romio. O Himmel waß höre ich, daß Cappolets tochter, wie geschieht mir, mueß und solle ich nun ein liebes gefangener sein der Jenigen deren Vatter mein ärgister todsfeind ist, in wahrheit sie glantzet vnter andern Damen herfür wie ein schöner stern, o Rosalina du bist nur der blaße Mondt gegen dieser glantzenden Sonnen.

Tibold. Was höre ich, ist das nicht der verfluchte Hundt Romio mein feind vnd darf sich vnterstehen anhero zu kommen, das ist nicht zu leiden. Holla Jung mein stoßdegen her.

Cappolet. Vetter Tibold waß ist Euch, warumb rast ihr so?

Tibold. Ha solt ich das leiden, das vnser feind anhero kommen vnser Panquet zu verspotten? u. s. w.

Wie bei Shakespeare so wird auch hier Tybald durch Capulet derb zurecht gewiesen. In ähnlicher Weise verhält sich die Scene am Gartenbalcon zu dem Inhalt des Originals, doch ist hier dem ersten Monolog Romeo's noch

ein Lied von zwei Strophen hinzugefügt. Nachdem Romeo die Geliebte in ihrem Selbstgespräch belauscht und sich ihr entdeckt hat, gesteht Julie, sie möchte selbst nicht wissen, daß sie ihn liebe.

Romio. — — ach schönste Julieta acht sie mich dann nicht würdig ihrer liebe indeme sie daß selbe wider zurukh winschet was sie mir versprochen?

Julieta. Werthester Romio, ich wintschte sie darumb wieder zurukh, auf das ich sie noch einmahl widerschenkhen möchte.

Romio. Schönste gebietherin, so laßet uns dan eine verbindtnuß unserer getrewen liebe anietzo aufrichten, dan ich schwöre alhier bey dem hellglanzenden mond.

Julieta. Ach schwöret nicht bey den wanckelmuetigen und unbeständigen mond. U. s. w.

Der Akt schließt dann mit der Scene beim Pater, den Romeo um Rath und Beistand bittet. Der dritte Akt beginnt mit Gesprächen zwischen Julia und ihren Eltern, sowie mit der Amme. Nach anfänglicher Weigerung gegen Capulets Zumuthung, dem Grafen Paris ihre Hand zu reichen, bittet Julie schließlich um Bedenkzeit. Es folgen dann die Unterhandlungen der Amme mit Julie und mit Romeo, während der alte Capulet die Vermählung seiner Tochter mit dem Grafen Paris fördert. Der vierte Akt beginnt dann, wie im Original der dritte Akt, mit dem Gespräche Mercutio's und Benvoglio's auf der Straße, dem Streit mit Tybald, Romeo's begütigender Einmischung und Mercutio's Tod. Als Mercutio den Todesstoß von Tybald erhalten hat, heißt es:

Penvolio. O Himmel, Mercutius ist verwundt.

Romio. Wie verwundt, wans nur kein tödtliche wunde ist und nicht groß.

Mercutio. Ich glaub ihr spottet mein, so groß ist die wunde nicht, als ein ochsenmaul oder Stadtthor, aber morgen werdet ihr mich recht gravitetisch begraben helffen.*)

*) Bei Shakespeare lautet diese prachtvolle Stelle Mercutio's:
„Romeo. Sei guten Muths, Freund! Die Wunde kann nicht beträchtlich sein.
Mercutio. Nein, nicht so tief wie ein Brunnen, noch so weit wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir, und ihr werdet einen stillen Mann an mir finden."

Es folgt hier wie im Original Romeo's Kampf mit Tybalt, des Letzteren Tod und Romeo's Flucht. Dann erscheint Pickelhäring, macht über den todten Tybald einige rohen Bemerkungen und schreit um Hülfe. An den nächsten Scenen: mit der Amme, mit Julie, Romeo und dem Pater hat wieder Pickelhäring seinen Antheil. Dann schließt der Akt mit dem Abschied Romeo's von Julien beim Morgengrauen, wobei der Bearbeiter nur wenig aus Shakespeare genommen hat; und um den Abschied etwas pomphafter zu machen, sind am Schlusse der trockenen Prosa sechs sechszeilige Strophen im Wechseldialog und in klappernden Reimen angehängt. Die ganze übrige Handlung füllt nun den fünften Akt aus. In der ersten Scene desselben klagt Julia ihrem Vater, daß sie sich sehr unwohl fühle, während dazwischen Pickelhäring über Hunger klagt. Hiernach kommt der Pater und theilt Julien seinen Plan zu ihrer Rettung mit. Der Pater gibt ihr aber den Schlaftrunk noch nicht, sondern geht erst, „ihn zu verfertigen“. Der ganze Monolog Juliens, bevor sie den Trank nimmt, fällt dann weg, und nach einem kurzen Gespräch zwischen Frau Capollet, dem Pickelhäring und der Amme wird durch Letztere der plötzliche Tod Julia's verkündet. Romeo wird uns dann erst wieder vorgeführt, als er in das Grabgewölbe kommt. Die Scene wird mit Paris und seinem Pagen („Jung“) eröffnet, indem Paris Blumen auf Juliens Leiche streut und seinem Pagen befiehlt, sich zu entfernen. Die weitere Handlung geschieht dann wie bei Shakespeare. Paris hat, als Romeo mit seinem Diener erschienen, durch den Pagen ein Zeichen erhalten, daß Jemand da sei; er tritt Romeon, da dieser in das „Monument“ bringen will, entgegen, und fällt durch dessen Schwert. Romeo schließt dann seinen Monolog folgendermaßen:

— — Julieta ist todt vnd ich sol noch leben? Nein, nein, Romio, nein! Nimb den letzten Abschieds Kuß von Julieta und bereite dich zum sterben. Komm mein gewöhr, durchdringe mein abgemattetes Hertz und bringe mich zu meiner Julieta.

Himmel, verzeihe mir,
Wass ich hier hab gethan.
Ich sterbe willig gahr
Als Julieta Mann. (stirbt.)

Da Julia hiernach erwacht, Paris und Romeo todt findet, bricht sie in Klagen aus und endet ihr Leben mit einer Reihe von Versen, welche an die Jammerreden von Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum“ erinnern:

Ach Vatter, Muetter, Freundt,
Ich nehmb von Euch Valet,
Ich sterbe voller Schmertz,
Ihr wüßt nicht wie mirs geht,
Ach Romio mein Schatz!
So bist du nun so g'storben,
Du hast durch deinen todt
Mir auch mein todt erworben.
Nimb hin o Jupiter, (stoßt)
Mein Seel von diesen leib,
Damit ich nicht alhier
In stetten Jammer bleib. (stirbt.)

Lorenzo (Pater) kommt jetzt, um das angerichtete Unglück zu übersehn, und dem hierauf erscheinenden Fürsten nebst Capulet (aber ohne Montague) den Zusammenhang aufzuklären. Die Tragödie, in welcher übrigens die schließliche Versöhnung der beiden feindlichen Häuser umgangen ist, endet dann mit folgenden Versen:

Hertzog.

O großer Trawers Fall! Wie hart gehst du zu Hertzen!
Der hier sie liegen sieht, sieht nichts als lauter Schmertzen.

Capulet.

Du Liebe hast's gethan! Seind alle drei gefallen,
Die Liebe hat die Schuldt. Seindt das nicht Hertzensquallen?

Pater.

Die Jugend ist nicht klug, sie liebet unbedacht;
Die lieb hat sie gar offt zu solchen Fall gebracht.

Capulet.

Kun Paris nicht mein Kündt in seinen Leben kriegen,
So solt er nach dem todt in ihren grabe liegen.
O werthe schawer Zahl, heist diß nicht recht betrüben,
Ein ieder hütte sich vor solchen Unglicks Lieben.

Ende.

1658. „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharinen".

Diese älteste von den uns wenigstens dem Titel nach bekannten Bearbeitungen der **„Zähmung der Widerspenstigen"** wurde nach Gottsched's „Nöthigem Vorrath" ꝛc. am 5. 6. 7. März 1658 „auf dem Zittauischen Schauplatze" vorgestellt. Nach Cohn's Mittheilung wurde es von Gymnasiasten gespielt unter dem Rector Keimann; ob dieser auch der Verfasser der Bearbeitung sei (wie Gottsched anzunehmen scheint), läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; doch ist es nicht unwahrscheinlich, da von Christian Keimann andere, bereits früher erschienene, dramatische Arbeiten bekannt sind.*)

Von diesem Stücke haben wir nur aus dem damals gedruckten Schulprogramm Kenntniß. Ein Manuscript davon ist bis jetzt nicht entdeckt worden, auch scheint es nie im Druck herausgegeben zu sein. Eine Kenntniß desselben wäre besonders für die spätere Bearbeitung (von 1672) von Interesse, da diese auf ein früheres Stück „von italienischem Ursprung" Bezug nimmt. Es ist also auch bei diesem ältern Stücke weder Shakespeare's Name noch auch nur die englische Abstammung der Komödie erwähnt worden.

Den Titel der „bösen Katharine" finden wir noch dreißig Jahre später unter den Dresdener Aufführungen, im Schlosse und „im Komödienhause", genannt; und zwar ist daselbst (1678) von einem „ersten und zweiten Theil" die Rede.

— Cleopatra, Trauerspiel von D. C. v. Lohenstein (erschienen 1661) ist eine ganz selbständige Dichtung und jedenfalls ohne Kenntniß Shakespeare's geschrieben.

1663. Nach der Handwerker-Comödie im Sommernachtstraum: **„Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz.** Schimpff-Spiel von **Andreas Gryphius".**

Das Auffallende an dieser Burleske, vielleicht die beste von allen dra-

*) Der junge Tobias, Freyberg 1641; und „Der neugebohrne Jesus, den Hirten und Weisen offenbaret". Görlitz 1646.

matischen Arbeiten des Verfassers*), ist der Umstand, daß das Stück mit den entsprechenden Handwerker-Scenen im Sommernachtstraum sowohl der ganzen Idee nach, wie auch in zahlreichen Details übereinstimmt und Gryphius dennoch das Shakespeare'sche Werk gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens nach seinem Vorwort zu schließen, in welchem er sich auf einen andern Vorgänger, Namens Schwenter bezieht. Gryphius sagt darüber in dem Vorwort:

„Großgünstiger, hochgeehrter Leser. Der nunmehr in Deutschland nicht unbekandte, und seiner Meynung nach hochberühmte Herr Peter Squenz wird dir hiermit übergeben. Ob seine Anschläge gleich nicht alle so spitzig, als er sich selber dünken läßt, sind doch selben bisher auf unterschiedenen Schauplätzen nicht ohne sondere Beliebung und Erlustigung der Zuhörer angenommen und belachet worden. Warum denn hier und dar Gemüther gefunden, welche sich vor gar seinen Vater auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen .... Damit er aber nicht länger Fremden seinen Ursprung zu danken habe, so wisse, daß der um ganz Deutschland wohlverdiente, und in allerhand Sprachen und Mathematischen Wissenschaften ausgeübete Mann Daniel Schwenter, selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schau-Platz geführet, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde begegnet, welcher ihn besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehret, und nebens einem seiner Trauerspiele aller Augen und Urtheil vorstellen lassen. Weil er aber hernach, als selbten mit wichtigern Sachen bemühet, von ihm gantz in Vergessen gestellet: habe ich mich erkühnet, ihn Herrn Peter Squentz aus gedachten meines Freundes Bibliothec abzufordern, und durch öffentlichen Druck dir, Großgünstigster und hochgeehrter Leser zu übersenden ....."

Unterzeichnet: Philip-Gregorio Riesentod.

---

*) Andreas Gryphius lebte 1616—64; trotz seines vorwiegend düstern Geistes werden seine Tragödien von den beiden Comödien „Peter Squenz" und „Horribilicribrifax" entschieden übertroffen. Auch in der letztern Satyre, in welcher der Pedant und der bramarbasirende Soldat verspottet werden, finden sich Beziehungen zu Shakespeare's »love's labour's lost«, wenigstens was die entsprechenden Charaktere des Don Adriano de Armado und des Holofernes in Shakespeare's Komödie betrifft. Doch mag hier wohl ein älteres Vorbild die Anregung gegeben haben, welches Shakespeare nur mit in die eigentliche Handlung seines Stückes verwebte.



Die spielenden Personen des Stückes sind:

Herr Peter Squentz, Schreiber und Schulmeister zu Rumpels-Kirchen, Prologus und Epilogus.
Pickelhäring, des Königs lustiger Rath, Piramus.
Meister Kriz, über und über, Schmied, der Mond.
Meister Bulla Butän, Blasebalckmacher, die Wand.
Meister Klipperling, Tischler, der Löwe.
Meister Lollinger, Leinweber und Meister-Sänger, der Brunn.
Meister Klotz-George, Spulenmacher, Thisbe.

Zusehende Personen.

Theodorus, der König.
Serenus, der Printz.
Cassandra, die Königin.
Violandra, Princeßin.
Eubulus, der Marschalck.

Gryphius' Squenz hat drei Akte und der ganzen Anlage entsprechend sind die Charaktere und Situationen mehr ausgeführt, als bei Shakespeare. Der erste Akt behandelt die Vorbereitungen zu der Aufführung, wobei auch schon aus der Shakespeare'schen Probe im Walde der wesentliche Zug, die Bedenklichkeiten wegen des Mondes, des Löwen ꝛc. mit hinein verwebt ist, und diese Partieen sind genau dem Gedankengange der Shakespeare'schen Scene entsprechend, sogar bis auf mehrere Dialogstellen.

Die Aufführung des Stückes von Piramus und Thisbe soll nicht zum hohen Hochzeitsfeste, wie bei Shakespeare, stattfinden, sondern, weil der König „ein großer Liebhaber von allerlei lustigen und prächtigen Comödien" ist. Nachdem Squenz den Hergang des Stückes erzählt hat, schließt er:

— — Thisbe kommt wieder und findet Piramum todt, derowegen ersticht er sich zum Trotz.

Pickelhäring. Und stirbet?

P. Squenz. Und stirbet.

Pickelh. Das ist tröstlich, es wird übermaßen schön zu sehen seyn; aber saget Herr P. Sq. Hat der Löwe auch viel zu reden?

P. Squenz. Nein, der Löwe muß nur brüllen.

Pickelh. Ey so wil ich der Löwe seyn, denn ich lerne nicht gerne viel auswendig.

P. Squenz. Ey Nein! Musje Pickelhäring muß eine Hauptperson agiren.

Pickelh. Habe ich denn Kopffs genug zu einer Hauptperson?

P. Squenz. Ja freylich. Weil aber vornehmlich ein tapfferer, ernsthaffter und ansehnlicher Mann erfordert wird zum Prologo und Epilogo, so wil ich dieselbe auf mich nehmen" 2c.

Meister Klipperling fragt im weitern Verlauf der Scene: Wer soll denn den Löwen nu tragiren? Ich halte er stünde mir am besten an, weil er nicht viel zu reden hat.

M. Kricks. Ja mich dünckt aber, es solte zu schrecklich lauten, wenn ein grimmiger Löwe hereingesprungen käme, und gar kein Wort sagte. Das Frauenzimmer würde sich hefftig entsetzen.

Hierauf folgen nun dieselben Rathschläge, wie bei Shakespeare erst bei der Probe im Walde: der Löwe möge erklären, er sei kein rechter Löwe, sondern Meister Klipperling der Schreiner; und das Schurzfell des Darstellers möge zum Wahrzeichen durch des Löwen Haut „hervorschlenckern". Ziemlich breit wird hiernach das Costüm des Löwen erwogen; schließlich versichert M. Klipperling: er werde „so lieblich brüllen, daß der König und die Königin sagen sollen, mein liebes Löwichen brülle noch einmal".

Sogar aus der letzten Scene bei Shakespeare vor der Aufführung ist hier schon ein Gedanke eingeflochten, indem Squenz den Löwen-Darsteller ermahnt, er möge nur die Nägel fein lang wachsen lassen.

Der erste Akt enthält nur diese eine Scene. Im zweiten Akt werden uns die hohen Herrschaften vorgeführt: König Theodorus, Cassandra u. s. w. Der König, welcher „den Reichstag glücklich geendet", wünscht zum Abend etwas „Kurtzweil" und der Marschalck Eubulus berichtet ihm, ein „Seichtgelehrter Dorff-Schulmeister" habe sich gemeldet, mit seinen Leudten eine Comödie zu agiren, und legt ein langes Register von Comödien und Tragödien vor, nach welchem der König etwas aussuchen solle. Nachdem Meister Squenz hereingerufen und zunächst ein umständliches Examen über seine Fähigkeiten bestanden, geht der König das Register von Stücken durch, aber bei jedem der gewünschten Stücke giebt Squenz einen närrischen Grund an, weshalb sie es nicht aufführen könnten; so daß schließlich nur das letzte übrig bleibt: Piramus und Thisbe. Squenz streicht das Stück eifrig heraus: es sei lustig und traurig, „lustig ist's, weil es von Liebessachen handelt, traurig, weil zwei Mörde drinnen geschehn, kurtz und

lang, kurtz wird es euch seyn, die ihr zu sehen, uns aber lang, weil wir es auswendig lernen müssen" u. s. w. Die Worte des Philostrat bei Shakespeare sind hier noch weiter ausgedehnt. Der Prinz hofft schließlich, es würde unter den Zuschauern niemand eines Schnupftuches zum Trocknen der Thränen bedürfen, worauf Cassandra erwidert: „Es wäre denn, daß sie im Lachen hervorbringen." (Wieder nach Philostrat.)

Der dritte Akt enthält die Aufführung selbst, in welcher zu den Rollen des Pyramus und der Thisbe, des Mondes, der Wand und des Löwen, noch „der Brunn" kommt. Im Dialog des letzten Aktes finden sich weniger Anklänge von Shakespeare. König Theodorus schließt die Komödie mit den Worten: „Wir sind müder vom Lachen als vom Zusehen. Daß man die Fackeln anzünde und uns in das Zimmer leuchte."

In welcher Weise nun dieser Stoff zu Gryphius gelangt sei, ist schwer festzustellen. Es ist richtig, daß um Mitte des 17. Jahrhundert's schon in England die komischen Theile eines ältern Stückes herausgenommen und als Farcen (Droll's) für sich verwerthet wurden. So war auch die Handwerker-Posse unter dem Titel »Bottom the Weaver« von R. Cox bearbeitet worden, wobei natürlich der köstliche Gegensatz dieser grob realistischen Gestalten zu der luftigen Geisterwelt verloren ging. L. Tieck nahm nun mit Bestimmtheit an, daß diese englische Farce von Cox das Original jenes Stückes von Schwenter gewesen sei, auf welches Gryphius sich beruft und welches in Altdorf zur Aufführung kam. Daniel Schwenter aber lebte 1586 bis 1636 und es steht ziemlich fest, daß Bottom the Weaver von Cox nicht früher als 1640 erschien. D. Schwenter hat also vermuthlich schon durch Aufführungen der englischen Comödianten die Posse kennen gelernt, ob aus Shakespeare's Sommernachtstraum, oder aus einer vielleicht schon vor diesem existirenden Comödie, bleibt noch zu beantworten. In der Posse von Cox war, wie Tieck berichtet, die Feenkönigin noch vorhanden.

Gervinus („National-Literatur der Deutschen") erzählt: „Der Nürnberger Mathematiker Daniel Schwenter, der uns eine ungedruckte Comödie „Seredin und Violandra" gemacht, hatte das Stück, das er wohl in einer Gestalt, die ihm der Engländer Cox gegeben, schon abgetrennt aus dem Sommernachtstraum kannte, in Altdorf aufführen lassen. Schauspieler

trugen es wohl zu Gryphius, vielleicht in noch einer andern Gestalt. Rist (in den Monatgesprächen von der allerędelsten Erlustigung der Welt) hatte in einer großen Stadt gesehen, wie englische Comödianten, aus Eifersucht gegen eine anwesende deutsche Truppe unter einem Schulmeister, zur Verspottung derselben ein Zwischenspiel des gröbstunsinnigen Schlages darstellten, das er beschreibt. Es war der Cox'sche Pyramus, in einer nochmaligen ungeheuern Verzerrung: so daß z. B. am Schlusse, nachdem sich die gestorbenen Liebenden noch im Tode unterhielten, die andern Spieler „in schändlich versiegelten und vergüldeten Hemden“ als Geister um sie, die bisweilen die Köpfe zum Zusehen hoben, herumtanzten und der Mond zuletzt mittanzend hinzusprang.“ — Gervinus' bezeichnet Gryphius' Squenz, der bei ihm völlig deutsches Eigenthum geworden, als eine Verhöhnung des stelzenartigen Stils der Zeit, der Nichtigkeit ihrer ganzen Bildung unter dem falschen Schein der Höhe und Würde, wobei gleichzeitig den armseligen Poeten und Meistersängern ein Hieb versetzt worden.

Noch möge endlich (nach M. Fürstenau's „Gesch. d. Musik rc.“) erwähnt sein, daß schon 1660 am Hofe zu Dresden von englischen Comödianten ein Possenspiel von „Pyramus und Thisbe“ aufgeführt worden war, vermuthlich jenes Vorbild von Schwenter und Gryphius.

— Ein i. J. 1671 zu Thorn aufgeführtes Stück: „Timon oder der Mißbrauch des Reichthums“ (gedruckt bei J. Cöphelius) ist keine Nachahmung Shakespeare's, vielmehr eine sehr lockere Dramatisirung des Lucian.

1672. **Kunst über alle Künste, Ein bös Weib gut zu machen.** Vormahls von einem Italienischen Cavalier practiciret: Jetzo aber von einem Teutschen Edelman glücklich nachgeahnet, und in einem sehr lustigen Possenvollen Freuden-Spiele fürgestellet. Samt angehencktem singenden Possen-Spiele worinn die unnötige Eyfersucht eines Mannes artig betrogen wird. Rapperschweyl bei Henning Lieblern 1672.*)

*) Für die obige kurze Charakterisirung dieses Stückes habe ich das makellos erhaltene Exemplar der Dresdener Königl. Bibliothek zur Hand gehabt, nach welchem auch Reinhold Köhler den im Jahre 1864 erschienenen neuen Abdruck veranstaltet hat. Diese neue Ausgabe Köhler's, mit vielen Erläuterungen begleitet, ist Ursache, weshalb ich mich nur mit einer Analyse begnüge. — In Gottsched's „Nöthigem Vorrath“ ist dies Stück unter das Jahr 1653 gesetzt; auch lauten die Schlußworte des Titels bei

Dieses Stück ist die erste wirkliche und zwar ziemlich getreue Verdeutschung eines Shakespeare'schen Originals, obwohl der deutsche Autor ebenfalls von Shakespeare selbst dabei nichts gewußt hat. Auch der deutsche Verfasser hat sich nicht genannt, doch spricht die ganze Behandlung des Stückes dafür, daß er entschieden literarische Bildung besaß. Die Sprache ist bei ihm für diese Zeit, namentlich mit Berücksichtigung der Prosa, ungewöhnlich anständig und gebildet; doch ist es ihm passirt, daß er manche englische Ausdrücke in mißverständlicher Auffassung ins Deutsche übertragen hat. Es ist aus solchen Stellen wenigstens zu ersehn, daß ihm wirklich ein Stück in englischer Sprache vorlag*); doch hielt er dieses, wie aus seinem Nachworte hervorgeht, nicht für das eigentliche Original. — Vor dem Titelblatt des Buches befindet sich noch ein Blatt mit einem höchst seltsamen Kupfer, auf welchem die „Zähmung" an einer Furie, einem Scheusal, von deren Kopfe sich Schlangen winden, ausgeführt wird.

Die „Personen dieses Freuden-Spiels" sind:

Der gedultige Hiob in des frommen Socratis Hosen, Vorredner.
Herr Theobald von Griffingen.
Jungfer Katharina Hurleputz } Dessen beyde Töchter.
Jungfer Sabina Süßmäulchen, } Dessen beyde Töchter.
Veit Schnitzer, Diener.
Sibylla Flöhpeltz, Cammermagd.
Herr Hartmann Dollfeder, Erbsas zum Würbelwind,
Jungfer Catharinen Freyer.

---

ihm anders. Diese Abweichungen rühren daher, daß Gottsched ein Exemplar benutzte, von dessen Titelblatt unten eine Ecke abgerissen war. Er ergänzte sich das Fehlende nach Gutdünken.

*) War dies nicht der Fall, so bliebe nur die Annahme übrig, daß er solche Irrthümer aus einer frühern (vielleicht der 1758 aufgeführten) Verdeutschung mit übertragen hat. Es möge hier als Beispiel eine Stelle angeführt sein. Im Shakespeare'schen Stücke 4. Akt 1. Scene, als Grumio dem Curtis die Begebnisse beim Ritt erzähle nwill, sagt er:

(Grumio.) Now I begin: Imprimis, we came down a foul hill etc. (Es ist von dem schmutzigen, kothigen Weg die Rede.)

Dafür sagt der deutsche Verfasser:

(Wurmbrandt.) Nun fange ich an: Erstlich, wir ritten extrem langweilig einen faulen Berg hinab 2c.

Ludolf Wurmbrand, Diener.
Herr Sebastian von Unvermögen. } Edelleute, und Mit-Buhler bey Jungfer Sabinen.
Herr Alphons von Neßlingen ein zeitlang ein verkleideter Musicus. }
Herr Adrian von Liebenthal, der ältere.
Herr Hilarius von Liebenthal, der Jünger, Jungfer Sabinen Freyer, und der verkleidete Herr Johannes.
Felix Vielwind, Cammerdiener, und verstellete Jüngere von Liebenthal.
Fabian Affenschwantz, Diener.
Frau Eulalia von Hohunk Wittib, Herr Alfons Vertraute.
Mag. Blasius Nasenweis, Rector paganus, der verstellete Aeltere von Liebenthal.
Meister Fritz Fingerhut vom Kratzenberg, kunstreicher Schneider und Kleidermacher.
Matz Trümper, wohlbestellter Ofenschürer und Feuerverwahrer.
Faulwanst, Immernaß, Schlingenstrick. Drey Diener so nur ein Wort reden.

Den Einhalt (Inhalt) wird der günstige Leser auß dem Werck selbst bester maßen einnehmen und sich darmit belustigen.

Man wird schon aus dem Personal muthmaßen können, daß — trotz der veränderten Namen — der Inhalt des Stückes wenig von Shakespeare abweicht. Da wir das schon im Jahr 1658 in Zittau aufgeführte Stück „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharine" nicht kennen, so läßt sich auch nicht sagen, ob dem neuen Verfasser jenes Stück bekannt war, oder nur das englische Original. Da auch in jener ältern Bearbeitung der italienische Name des Bändigers und unternehmenden Freiers beibehalten ist, so konnte sich auch auf diesen die drollige Bemerkung beziehn: „Vormahls von einem italiänischen Cavalier practiciret" ꝛc. Gleichviel aber, ob von Petrucchio oder Petruvio, jedenfalls schloß er aus dem Namen des Vorgängers, daß — wie es im Nachwort heißt, das Stück italienischen Ursprungs sei.

Die Worte des „Vorredners" — wie er oben im Personenverzeichniß genannt ist — „der geduldige Hiob, in des frommen Socratis Hosen" lauten:

Vorredner.

»Multa tulit fecitque sudavit et alsit, sämptlich geehrte Anwesende, Multa tulit, das sag ich noch einmahl, welcher sich mit einem bösen etter-bissigen Weibe hat schleppen müssen. Deren er, wenn er den gantzen Tag durch, ihr armer geduldiger Märtyrer gewesen, in dem ihn ihre bissige Zunge gestochen, ihr Mörderischer Sinn geplaget, auch offt ihre unbändige Hände gequälet, noch des Nachts da die Karten, so bey Tag gestritten, still liegen, zu Lohn die vires corporis, in den Rachen jagen, und sich wohl gar darzu die Hörner zur lieben Gedult auffsetzen lassen müssen. Ich habe leider viel und mehr als viel darvon erfahren, ich, der ich der geduldige Hiob mich stets in des frommen Socratis Hosen beholffen. Ich bin mit einem Weibe, an Beseeligungsstatt, gequälet gewesen, von welchem ich wohl hab glauben können, daß sie aus der Rippen, ohne Zuthuung eines Quentlein Fleisches, gemachet gewesen; weil ihr hartnäckichtes, wiederwilliges Thun, und vorsetzlich eigenhirniges lassen, solches mehr als zu viel bezeuget, sie wer eine von den bösen sieben, ob die sechse noch leben weiß ich nicht. Wolte Gott, es hätte zu meiner Zeit der Sitten-Lehrer, welcher jetzt aufftreten wird, gelebet, ich hätte bey ihm wollen in die Schule gehen, um zu lernen einem bösen Weibe den Irrthum aus dem eigensinnigen Gehirn zu treiben, oder den Teuffels-Kopff, welchen sie ihrem eigenen Bekänntnüß nach auff-setzen, bey sich liegen zu lassen. Ihr seyd in der glücklichen Zeit, in derer ihr von ihm lernen könnet, weil er euch die beste weise zeiget, sonderlich ihr Jungen, die ihr was junges würcklich, oder zu gewarten, habt, denn ein alter Hund bös bändig zu machen, begreiffet die Kunst wohl, und saget mir Dank für gute Anweisung und Erinnerung: Wer aber solche nicht fassen, oder darmit fortkommen kan, komme zu mir, und lasse sich von dem in der Gedult unterweisen, der zu seinem Symbolo hat, perfer perpatienda.“

Das Stück selbst hat fünf Akte (Handlungen), und ist der Inhalt in der ganzen Scenenfolge, und in allen wesentlichen Zügen mit dem Shake-speare'schen Lustspiele übereinstimmend, abgesehn von mehrfachen Kürzungen des Originals. Selbst im Dialog finden wir oft bei nur nebensächlichen Dingen den Shakespeare'schen Text heraus, so z. B. gleich bei Petrucchio's

(Hartmann's) und seines Dieners Grumio (Wurmbrand) Auftritt, in der Straße zu Padua:

Hartmann. Wann mir recht ist, so ist diese Herrn Alfons Behausung. Du schlag einmal an.

Wurmbrand. Was schlag? Wenn, was soll ich schlagen? Sehe ich doch niemand. Hat euch ja auch niemand leid gethan, den ich schlagen müste.

Hartmann. Schelm ich sage schlag an, und schlag nur stark an.

Wurmbrand. Dieses ist abermahl eine Ursach, pro more, vom Jauer, meinen Buckel auff schlägen zu beschweren. Soll ich euch schlagen? Da behüte mich St. Niclas für.

Hartmann. Narr ich sage dir, da schlag mir an, und starck genug, oder ich will dir deinen schelmischen Kopf zerschlagen.

Wurmbrand. Ich gedachte wohl, das Lied würde in solchem Thon aushalten: Mein Herr hat gewiß einmahl Lerm in seinem Kopffe, und haben jhm die Hornüssen das Gehirn zerwühlet. Ich soll jhn schlagen, der Teuffel schlagen jhn, ja wann es nicht über mir außgienge.

Hartmann. Ich sehe wohl die Glocke will nicht läuten, ich ziehe denn den Schwengel. Ich wil dir die Ohren recken, und sehen, ob du kannst fa, sol, la, singen". (Er ziehet jhn bey den Ohren hin und her.)

In ähnlicher Weise ist die erste Unterredung Hartmann's (Petrucchio) mit Catharinen ziemlich getreu dem Original. Wie man schon aus dem Personal ersieht, fehlen auch die Freier der Bianca nicht, so wenig wie des verkleideten Hortensio Unterricht bei Bianca. Den dritten und vierten Akt füllen die Scenen aus, in denen Catharina gezähmt wird: Petrucchio's angenommene Wildheit, die Scenen beim Essen, mit dem Schneider u. s. w. Petrucchio schließt schon den dritten Akt mit den Worten:

„Doch in mitten dieser Raserey will ich ihr liebkosen und betheuren, daß es auß großer Zuneigung gegen sie geschehe, und dieses will ich die gantze Nacht durch, wechselweise, also forttreiben, daß jhr nicht einmahl mit dem Kopff zu nicken, oder ein Aug zu zu thun, möglich seyn wird. Dieses ist die rechte Manier ein bös Weib mit Freundlichkeit gut zu machen. So wird jhre hitzige Eigensinnigkeit, in dem ein stärker über sie kömmet, schon verkühlen, hernach wann es bey jhr im rechten Thon stehet, will ich auch gelindere Seiten

auffziehen. Wer eine bessere Manier weiß, als die meinige, trete auf. Wir wollen uns um den Meister ziehen."

Im vierten Akte fehlen auch die Wendungen nicht, daß Petrucchio gegen Katharinen die Sonne für den Mond ausgibt, dann wieder, als sie's zugesteht, sagt: „Nun irrest du dich doch, es ist ja die gesegnete Sonne." Catharina. „Gott lasse es dann dieselbige seyn. Ich bin wohl zufrieden, lasset es ein Wachslicht, Stern, Fackel, oder was ihr wollet seyn."

Das Stück ist auch schon dadurch bemerkenswerth, daß es sich von den niedrig gemeinen Späßen der Pickelhäringe und Hanswürste gänzlich fern hält, und von allen alten uns bekannt gewordenen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke ist dieses diejenige, welche dem Originale noch am meisten treu bleibt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die frühere Form dieses Stückes (die vielleicht dem englischen Original noch näher stand) unbekannt geblieben ist. In einem an den „Gunstgeneigten Leser" gerichteten Nachworte, welchem dann noch das „singende Possenspiel: die doppelt betrogene Eyffersucht" folgt, sagt der Verfasser von dieser seiner Bearbeitung der Widerspänstigen:

„Von diesem Freudenspiele kan ich sagen, daß es eines andern, und doch auch mein seye. Eines andern ist es, weil es nicht allein schon offt von Comoedianten auff dem Schauplatz fürgestellet worden, sondern auch die Erfindung, alte Nahmen und Redens-Arten deme, so es zuvor angesehen und gehöret, zeigen, daß es von Italiänischem Ursprunge: Mein kan ich es nennen, dieweil ich solchs, wegen seiner artigen Manier, gefasset, und auß meinem Kopffe, wie es mir gefallen, geändert, und hingeschrieben, nachdem es die geschwinden Einfälle, ohne Kopffbrechen gegeben."

1677. In dem fürstlichen Residenzschlosse zu Bevern ward in diesem Jahre zum Geburtstage der Herzogin von Braunschweig „in dero neuerbauten Freud- und Trauer-Spiel-Saal und dessen neuer Schaubühne" aufgeführt: „**Tugend und Liebesstreit**, ein Freudenspiel." Dies Stück behandelt den Stoff von Shakespeare's „Was ihr wollt", doch hat dem Verfasser als Quelle zunächst die englische Erzählung von Barnaby Rich „Apolonius und Silla" gedient. Die Geschwister Silvius und Silla (bei

Shakespeare: Sebastian und Viola) erscheinen hier als Kinder des Königs von Cypern. Shakespeare's Herzog Orsino ist der Herzog Apolonius von Venedig, Olivia ist ein „Fräulein von Venedig", Namens Agalanta. Silvia, welche bereits in den Herzog, da dieser Cypern verläßt, verliebt ist, folgt demselben in Männerkleidung nach Venedig und nimmt bei ihm Dienste; und nach ihrer Flucht kommt auch der Prinz, ihr Bruder, nach Venedig, um sie aufzusuchen. Die zudringliche Liebe der Aggalanta zu der verkleideten Silvia, sowie die Verwechselungen mit deren Bruder sind ganz ähnlich wie bei Shakespeare behandelt; während aber die eigentlichen komischen Figuren der Shakespeare'schen Komödie in dem Stücke fehlen, ist als Possenreißer niedrigster Gattung dem Herzoge ein Diener, Pickelhäring, gegeben und außerdem erscheinen noch Diana, Venus und ein Satyr. *)

Zu „Viel Lärm um Nichts" und „Cymbeline".

1680 (od. 1682). Die vom Tode erweckte Phönizia, eine anmuthige Sicilianische Geschicht, in einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia). Auff die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl, Churfürstl. Br. Secretar. — Königsberg, Gedruckt bey den Reußnerischen Erben.

— **Der unschuldig-beschuldigten Innocentien Unschuld;** eine nachdenkliche Genuesische Geschicht in einem Misch-Spiel (Tragico Comoedia) auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl, K. G. P. und Churfürstl. Br. Secretario. — Königsberg, Gedruckt bei den Reußnerischen Erben.**)

Obwohl diese beiden Kongehl'schen Stücke in keinem einzigen Zuge an

*) Eine genauere Angabe des Inhalts findet man in der „Geschichte des Theaters in Braunschweig" von Ad. Glaser, nach dessen Angabe ein Exemplar des gedruckten Stücks sich auf der Wolfenbütteler Bibliothek, ein anderes im Privatbesitze in Braunschweig befindet.

**) Michael Kongehl, geboren 1646 in dem altpreußischen Städtchen Kreuzburg, starb 1710 als Bürgermeister. Er schrieb außer den obigen Stücken noch viele Dramen, die meisten haben ähnliche gesuchte und pomphafte Titel, wie der der Innocentia, wie z. B.: „Die vom Himmel herabgestürmte Himmel-Stürmer unverfänglich auf den gegenwärtigen Kriegzustand gerichtet"; „Das vom ungerathenen Sausewind versuchte und verfluchte Kriegsleben"; „Das bedrückte und wieder erquickte Brandenburg" rc. rc.



Shakespeare sich anlehnen, so müssen sie dennoch hier genannt sein, schon weil es interessant und charakteristisch ist, daß in dieser Zeit ein gelehrter Dichter Shakespeare'sche Stoffe dramatisch behandelte, ohne die Shakespeare'schen Stücke zu kennen.

„Die vom Tode erweckte Phönizia“ behandelt denselben italienischen Novellenstoff (Die Geschichte Bandello's*) von Timbreo de Cardona), welchen schon früher, und zwar gleichzeitig mit Shakespeare, in Deutschland Jacob Ayrer dramatisirt hatte. Aber Kongehl ist eben so selbständig im Vergleich zu Ayrer wie Shakespeare gegenüber. Die Personen des Stückes sind: Timbreus, Graff von Cardona, Phönizien Liebster. Lionatus, Dorilla, Phöniziens Eltern. Phönizia, Timbreus Liebste. Gerondas, ein Edelmann und Königlicher Bedienter. Cleobulus, ein Messinischer von Adel. Mariana, Lionatus Schwester. Florabella, Phönizien Schwester. Musander, Timbreus Diener. Tisyphone, eine Höllische Furie. Sycophant, Neidhardt, der Tisyphone Bundsgenossen.

Timbreus beginnt das Stück mit einem Liebeslied, das also beginnt:

Phönizie, du Götter-Pfand,
du hast die Glut in mir entbrannt,
die keine Flut, kein Wolken-Regen
kan wieder niederlegen,
du machst in mir das Herzen-Weh
Phönizie.

Dein güldnes Haar hat solche Kraft,
Daß es mich aus der Freiheit rafft,
und schleußt mich ein in Knechtschaffts-Ketten;
Ach! laß mich wieder retten
aus dieser bittern Angst-Gefahr
dein güldnes Haar.

Dein Augen-Blitz, dein Purpur-Mund,
die mir zu schauen sind vergunt,

---

*) Der wieder den Kern einer Geschichte in Ariost's „Rasendem Roland“ nachgebildet hat.

dein Sonnen-gleiches Wangen-Prangen,
Ach! halten mich gefangen;
Es ist Cupidens Pfeil-Geschütz
dein Augen-Blitz.
ꝛc. ꝛc.

Timbreus ist gegen Phönizia in heftiger Liebe entbrannt und sucht sie durch ihre Dienerin „Madonne“ (ist im Personenverzeichniß nicht genannt) zu berücken, scheitert aber an Phöniziens Tugend. Hierauf läßt er durch seinen Freund Cleobulus um Phöniziens Hand werben und erhält gleich durch diesen die Nachricht, daß sowohl Phönizie wie auch deren Eltern einwilligen.

Den zweiten Akt eröffnet Tisyphone, die „höllische Furie“, welche mit ihren Helfern, Neydhart und Sycophant, berathschlagt, auf welche Weise die Heirath zwischen Timbreus und Phönizia könne gehindert werden. Neydhard kommt dann als Hanswurst zu Gerondas, der Phönizien ebenfalls liebt, und nachdem er sowohl wie Sycophant verschiedene Possen mit ihm getrieben, verbünden sie sich mit ihm, um Phönizia bei Timbreo zu verleumden. Als Timbreus am Tage vor der Hochzeit sich seines großen Glückes freut, kommt Sycophant zu ihm, um seine Verleumdung bei ihm anzubringen. Er fragt Timbreus, ob dieser glaube, daß Phönizia noch Jungfrau sei, und da dieser sich darüber erzürnt und weiteres zu wissen begehrt, berichtet ihm Sycophant:

Ein junger Edelmann,
mein eigner Herr (denkt ob ichs wissen kann)
ist manche Nacht bei eurer Braut gewesen,
und hat darzu auch diese Nacht erlesen,
gedenkt nun selbst, wie sie muß Jungfrau seyn?
Timbreus. Was sagt ihr mir? Da schlag der Hagel drein?

Sycophant verspricht dem Timbreus, ihn zu überführen, wenn er Zeuge sein will, wie sein Herr des Nachts zu Phönizia ins Fenster steigt. Timbreus, da er allein ist, bricht nun in große Klagen aus, daß sie, die er

als tugendhaft erlesen,
ein Laster-Balg und Schand-Thier ist gewesen.

Es wird ihm nunmehr der Betrug in der allerdürftigsten Weise vorgespielt, indem Neydhard, verkleidet als Sicilianischer Edelmann, und Sycophant als dessen Diener, mit Strickleiter und Laterne kommen und Herr und Diener laut über Phönizia sich besprechen, als sei der Edelmann, der schon oft bei ihr gewesen, wieder im Begriffe zu ihr zu gehen. Neydhard steigt die Leiter hinauf und befiehlt seinem Diener, nach Mitternacht wiederzukommen. Das genügt, den betrogenen Timbreus völlig von Phönizia's Schuld zu überzeugen. *)

Den dritten Akt beginnen Gerondas, Sycophant und Neydhard, indem der dem Timbreus gespielte Betrug berichtet wird. Die hieran sich schließenden Vorbereitungen zur Vermählung werden nur durch die gegen Phönizia gerichtete schwere Anklage unterbrochen; doch erscheint nicht Timbreus selbst als Ankläger, sondern er hat seinen Vertrauten Cleobulus damit abgesandt. Phönizia wird ohnmächtig hinausgebracht und bald darauf kommt ihre Kammerfrau jammernd zurück, ihren Tod berichtend. Lionatus ist wüthend auf die Uebelthäter und der Akt schließt mit einer Scene, in welcher die triumphirende Tisyphone ihre Helfer beauftragt, nun auch Gerondas für seine an Phönizia auf ihr Anstiften begangene Schandthat zu verderben. Der Akt schließt, indem Tisyphone „gräßlich folgendes Lied" singt:

> Tisyphone wittert,
> daß alles erzittert
> von wüthender Macht;
> Kein donnerndes Knallen
> kan wüster erschallen,
> als wenn mein Zorn und Grimm erwacht 2c.

Im vierten Akt erscheint zunächst Gerondas von Gewissensbissen gemartert. Tisyphone kommt hinzu und vermehrt seine Schmerzen, indem sie ihn peitscht, dazwischen wüthende Reden gegen ihn richtet und dann wieder auf ihn peitscht. Da Gerondas wieder allein ist, beschließt er, zuerst die Büberei dem Grafen zu entdecken und dann sich das Leben zu neh-

*) Die Theilnahme des Kammermädchens an dem Betruge fehlt hier, wie auch bei Bandello. Doch ist diese Vervollständigung der Intrigue schon bei dem älteren Original (in Ariost's „Rasendem Roland", 5. Gesang) vorhanden.

men. Vorher aber werden Lionato und Phönizia vorgeführt, damit wir erfahren, daß Letztere lebt und nur vor der Welt todt gesagt wird. Gerondas erscheint dann bei Timbreo und legt ihm das Geständniß ab. Dieser vergibt dem Reuigen und begehrt von ihm nur, daß er dem Lionato die Mittheilung mache, worauf er den Akt mit einer Verherrlichung der dahingeschiedenen Phönizia beschließt:

„So lang ein warmer Geist wird meine Geister treiben,
so lang, Phönizia, wird dein Gedächtniß bleiben
in unverrückter Treu; dein Nach-Ruhm soll bestehn,
bis Himmel, Erd und Meer ins erste Wesen gehn."

Im fünften Akte geschieht zunächst die Auseinandersetzung des reuigen Timbreus und des Gerondas mit Lionatus. Letzterer will den Timbreus trotzdem als seinen Sohn anerkennen, wenn er anstatt der todten Phönizia eine Andere aus seiner Hand zur Gattin nimmt. Timbreus entgegnet darauf:

Zu freyen? und so bald? das ist ein harter Schlag;
Doch thu ichs, wann ers will, er melde nur den Tag.

Ehe nun die für Alle glückliche Aufklärung erfolgt, erscheint noch einmal Tisyphone:

„Da schlag der Donner drein! Gerondas ist entgangen
der Folter meiner Peitsch; O Blut! Ihr Nattern-Schlangen,
wie seht ihr dieses zu? Wo habt ihr euren Gift?
Und du, Tisyphone, was hast du nun gestifft
mit aller deiner Wuth? Pfuy! Pfuy! du magst dich schämen,
in dein verfaultes Herz . . ." ꝛc. ꝛc.

Tisyphone will nun, da Timbreus und Phönizia wieder vereinigt werden und Gerondas durch seine Reue der Hölle entgangen ist, wenigstens dadurch ihre Wuth und Rachbegier befriedigen, daß sie ihre eigenen Creaturen gegeneinander hetzt, zu Beider Verderben. Es geschieht dies durch einen äußerst plumpen Betrug, durch den sie es herbeiführt, daß Neidhard und Sycophant gegen einander rennen und mit ihren Degen sich gegenseitig erstechen, daß sie „beyde vor tod zu Boden fallen". Tisyphone ist dadurch einigermaßen befriedigt und es bleibt ihr nur noch übrig, sich „in die Hölle" zu stürzen. Späterhin stehen Sycophant und Neidhard wieder

auf, erkennen sich jetzt erst, und geloben Rache an Tisyphone, welche sie bei dem „ganzen Höllen-Schwarm" verklagen wollen. Endlich erfolgt dann die Wiederauferstehung der todtgeglaubten Phönizia, ihre Entschleierung als die dem Timbreo von Lionatus zugedachte neue Gattin und Beider Wiedervereinigung.

Das Stück ist durchgängig in gereimten Versen, zum größern Theile in Alexandrinern, welche jedoch in einigen Scenen oder Reden durch andere Versarten unterbrochen werden. Namentlich sind die Dactylen häufig angewendet, und besondern Werth scheint der gelehrte Autor auf seine hie und da angebrachte Alliteration zu legen, mit der er auch das Stück in folgenden halsbrechenden Versen schließt:

Timbreus. Timbreus weiß von Glück und dessen Tücke zu sagen,
doch hat des Glükkes Blik des Unglüks Strikke verschlagen;
Sein Herz hegt keinen Schmerz, von Amors Kerze gerührt;
Nur herzliches Scherzen wird heüte verspürt
von wegen der lieblich entzündeten Flammen,
drum jauchzet und schlaget die Hände zusammen!

Ende.

Ob der Verfasser dieses Stückes, wenn ihm auch Shakespeare's „Viel Lärm um nichts" durchaus unbekannt war, doch wenigstens Jakob Ayrer's „Schöne Phaenicia" gekannt hat, muß dahingestellt bleiben; man sollte es wohl voraussetzen, obwohl aus einer Vergleichung beider Stücke sich nichts erweisen läßt. Wohl aber ist es sicher, daß Kongehl den ältern Novellenstoff kannte, was schon aus der Benutzung jener in Bandello's Erzählung vorkommenden Namen, die weder Shakespeare noch Ayrer übernommen hatte, hervorgeht. Shakespeare behielt nur die Namen des Fürsten Don Pedro und des Leonatus. Bei Ayrer und bei Kongehl haben wir weitere Vergleichungen:

(Bandello:)	(Ayrer:)	(Shakespeare:)	(Kongehl:)
Timbreo di Cardova, Graf von Collisano.	Timborus, Graf v. Golison.	Claudio, a joung Lord of Florence.	Timbreus, Graf von Cardona.

(Bandello:)	(Ayrer:)	(Shakespeare:)	(Kongehl:)
Lionato de'Lionati.	Lionito von Loneten.	Leonato.	Lionatus.
Phönizia.	Phänizia.	Hero.	Phönizia.
Girondo Olerio Valenziano.	Gerando, Olerius Valerian genannt.	Don John.	Gerondas.

Diese Vergleichung ergibt: Daß von Shakespeare weder Ayrer noch Kongehl einen Namen benutzt, wie sie auch sonst nichts aus seinem Stücke entlehnt haben; daß hingegen beide deutsche Dichter die Novelle gekannt haben und daß jeder selbständig in der Benutzung derselben war.

Das zweite der hier verzeichneten Kongehl'schen Stücke, „Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld" bietet — obwohl auch dieses nur nach der italienischen Quelle, ohne Kenntniß Shakespeare's, geschrieben ist — in der Vergleichung mit Shakespeare's „Cymbeline" ein noch größeres Interesse, weshalb hier auch ausführliche Mittheilung davon gemacht wird (S. im Anhang). An dieser Stelle möge nur noch auf die Beziehungen des Stückes zu der Quelle hingewiesen werden, welche wir in der Geschichte des Bernabò von Genua und seiner Gattin Ginevra, in Boccaccio's „Decamerone" (2. Tag, neunte Geschicht) kennen. So wenig wie in der Novelle, so ist auch hier bei Kongehl von der mit der Hauptfabel verschlungenen Geschichte des Belarius und der beiden Königssöhne die Rede; eben so wenig vom König, von der giftigen Königin und von Cloten. Wie in der Novelle, so ist auch bei Kongehl der Gemahl Imogens (hier Ginevra's) ein einfacher italienischer Kaufmann; das Stück beginnt gleich mit dem Streite des Ambrosius (Posthumus) und den Pariser Kaufleuten über die Frauen, und mit der unseligen Wette, die denn auch von Jachimo (hier Loys) durch dieselben Mittel wie in der Novelle und wie bei Shakespeare gewonnen wird. Charakteristisch ist es hierbei, daß auch im Kongehl'schen Stücke anstatt des „Maal's unter der linken Brust, um das ein paar goldgelbe Härchen standen" (wie es bei Boccaccio heißt), „ein schwarzes Maal an ihrer linken Hand" als Zeugniß dienen muß. — Bei Boccaccio ist

es ein spanischer Edelmann, der die verkleidete und flüchtige Ginevra findet und sie auf seinem Schiffe mit sich nach Alexandrien nimmt, wo er dem Sultan mit einigen Falken ein Geschenk macht. Auch Kongehl läßt seine Innocentia durch einen gewissen Palämon, der dem Sultan Falken zu bringen hat, vor den „Türkischen Kayser Solimannus“ kommen. Kurz, alle genauen Vergleiche ergeben, daß auch hier der deutsche Dichter Shakespeare nicht gekannt und nur aus dem Novellenstoff geschöpft hat. *) Wie bei dem vorigen Stücke (der „Phönizia“), so hat er auch hier die Handlung mit allegorischen Figuren (Eris, Verläumdung, Geiz, Betrug) ausgestattet, welche die eigentlichen Triebfedern für die Handlung abgeben und durch eine über die Maßen schwülstige und grauenvolle Sprache ausgezeichnet sind.

1682. Erste auffindbare Nennung des Namens Shakespeare in der deutschen Literatur, durch D. G. Morhof, in dessen „Unterricht von der deutschen Sprache“.

1682. Eine Nachbildung des Gryphius'schen „Peter Squenz“. Von **Christian Weise: Lustiges Nachspiel,** wie etwan vor diesem von Peter Squenz auffgeführet worden.

Von Tobias und der Schwalbe, gehalten den 12. Februar 1682. Ist abgedruckt in: „Christian Weisens Zittauisches Theatrum“. 1699. **)

Die Nachbildung des Gryphius'schen „Peter Squenz, d. heißt der Form desselben“, ist in dem (unten angeführten) Gesammttitel dieses

---

*) Uebrigens existirte bereits ein weit älteres Stück, das den gleichen Stoff behandelte. Es ist schon von Gottsched, welchem Cymbeline unbekannt war, im „Nöthigen Vorrath“ erwähnt und führt den Titel: „Eine schöne Historia von einem frommen Gottfürchtigen Kaufmann von Padua, welcher zu Mantua in Beysein anderer Kaufleut, wegen seines lieben frommen Weibes Ehr und frömmigkeit, sein Hab und Gut verwettet, solches aber ihm ein leichtfertiger Sycophant mit betrug und vnrecht abgewonnen x.“ durch Zachariam Liebholdt von Solbergk. Gedr. zu Breßlaw durch G. Bawmann 1596. — Da Shakespeare's Cymbeline aus des Dichters letzter Periode herrührt, so ist selbstverständlich dies deutsche Stück das entschieden ältere. Die Bearbeitung des Novellenstoffes ist hier eine wahrhaft kindische. Doch ist mir's sehr wahrscheinlich, daß Kongehl dies ältere, durch die Naivetät in der Behandlung sehr interessante Stück gekannt hat.

**) Der vollständige Titel dieser Sammlung lautet: Christian Weisens Zittauisches Theatrum. Wie solches Anno M. D. C. LXXXII. präsentiret worden, bestehende in drey unterschiedenen Spielen. 1. von Jacobs doppelter Heyrath. 2. von

Buches noch bestimmter hervorgehoben. Daß Christian Weise das eigentliche Vorbild, die Handwerker-Comödie im Sommernachtstraum, nicht gekannt hat, ist mit Bestimmtheit anzunehmen. Aber auch im Vergleich zu Gryphius ist die Weise'sche Posse eine durchaus selbständige Arbeit, voll echter, wenn auch derber Komik. Der Inhalt ist in Kürze: Zu dem Geburtstage eines Grafen wollen dessen „Hoff-Räthe" eine Comödie von gemeinen Leuten aufführen lassen, weshalb die Aufforderung erging: „wer eine Comödie fertig hätte, der möchte sich einstellen." Der Hoffrath Robert klagt: Er hätte gehofft, „es würde sich etwan ein Schulmeister in seiner Kunst sehen lassen. Aber nun werde ich fast von so viellen Kerlen überlauffen, als wir Apostel haben."

Der erste Akt („Handlung"): Verlegenheiten der Herren. Berathschlagung wegen der Auswahl. Nach vielen lächerlichen Vorschlägen, auf welche Weise das beste von den Stücken zu ermitteln sei, wird der Rath des Kirchenschreiber Bonifazius Lauterbach angenommen, dessen Hund, der eine sehr feine Nase habe; das Stück aussuchen soll. Es geschieht dies, indem der Hund bei dem Stücke seines Herrn verweilt, weil dieser ein Stück Fleisch daran befestigt hatte. Die Preisdichtung stellt die Geschichte von Tobias und der Schwalbe vor. Die Rollenvertheilung geschieht blindlings durch den Sohn des Kirchenschreibers.

In der zweiten „Handlung" werden verschiedene Zänkereien vorgeführt, die unter den Darstellern entstehn. Am Schlusse dieses Aktes wird Bonifacius gefragt, ob er das Stück selbst gemacht habe; er möge es lieber gleich vorher gestehn, damit er hernach keinen Schimpf deshalb erlebe. Bonifacius gesteht ein: Die Verse habe er selber gemacht, aber zu den Reimen habe ihm ein Student geholfen.

Aus der wirklich äußerst komischen Aufführung selbst, die den dritten Akt einnimmt, möge nachstehende Probe mitgetheilt werden:

---

dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello. 3. In einer Parodie eines neuen Peter Squenzens von lauter Absurdis comicis. — Dresden. In Verlegung Johann Christ. Miethens und Joh. Christ. Zimmermann, druckts Joh. Conrad Rüger 1699.

Christian Weise war geb. in Zittau 1642 und starb 1708 als Rector des Zittauer Gymnasiums. Unter seinen überaus zahlreichen Schriften befinden sich mehr als fünfzig Theaterstücke, von denen 31 im Druck erschienen.

Ein Stück von hervorragender Bedeutung ist der im „Zittauischen Theater" enthaltene Masaniello. (Vgl. S. 51.)

Die Personen der Komödie sind: Der alte Tobias, der junge Tobias, des Tobias Hausfrau, der König zu Ninive, Engel, „singende Schäfer", ferner: Eine Wand (dargestellt durch den Glockenläuter Wetterfahn), eine Ziege (dargestellt vom Sohn des Bonifacius), ein Hund, eine Leiche, ein Leuchter, eine Bank und endlich die Schwalbe (die Thiere sowohl wie leblosen Gegenstände personificirt). Der Darsteller der Wand präsentirt sich:

Glück zu, wem ist das Ding bekannt?
Ein leiblich Mensch, der spielt die Wand.
Und steht so feste, wie ihr schaut,
Als wär's mit Fleiß also gebaut.
Doch daß ihr wisset, wer ich bin,
So red' ich, darnach tret' ich hin.
Ich häng' die Teppicht in die Höh,
Weil der König zu Ninive
Gar bald will treten in das Hauß:
Drum putz ich dieses Zimmer aus.

Verante (Gräflicher Gast). Eine artige Wand, die sich selber putzt.

Acuto (gleichf. Gast). Und eine kluge Wand, die ihren Putz selber recommandiren kann.

Verante. Herr Kirchschreiber, was ist dieses?

Bonif. Es ist die Bank. Hört nur, was vor tröstliche Sachen herauskommen.

Ver. Ich wollte mir in meinem Hause nicht viele solche Bänke wünschen; ehe die Gäste kämen, so hätten sie das Essen vom Tische weggenascht.

Marcolphus (der Darsteller der Bank) redet sehr geschwind:

Weil ich die Bank agiren soll,
So gefällt mir das Wesen wohl:
Denn wer mir will ein Bein zerbrechen,
Den kann ich in den Rücken stechen.

Bonifacius (ruft in währenden reden) Langsam, langsam.

Marc. (sehr langsam). Den Teppich habe ich umgenommen.
Weil der König soll zu uns kommen.

Melch. Geschwinder, geschwinder —"

(So wiederholt es sich noch einigemal; nach verschiedenen Auftritten kommt endlich Peter als Schwalbe.)

Die Musicanten streichen Unisono als eine Leyer, Peter singet drein:

Peter. Hier komt die liebe Schwalbe,
Nehmt euch fein wohl in acht,
Daß ich euch nicht besalbe,
Es ist doch finstre Nacht.
Verwahret euer Angesicht;
Die Handgranate schonet nicht.

(Er steiget hinauff über die Wand in das Nest.)

Acut. Herr Bonifacius, weil dieser Actus währet, so wird das Frauenzimmer wol einen Abtritt nehmen.

Bonif. Wie so, mein Herr?

Acut. Wo es nach der Historie geht, so ist ein heßlich und stinkend Possenspiel noch übrig.

Bonif. Laß mich doch ungehofmeistert. Dem Wercke ist schon abgeholfen, daß wir nichts garstiges sehen und nichts stinckendes riechen werden.

Acut. Die Schwalbe hat gewiß eine Zibet-Katze gefressen, die wird dem lieben Mann sachte ins Gesicht fallen.

Bonif. Nein er hat einen Topf mit schwarzen Holunder Muß in der Hand, den mag er herunter schmeißen.

Acut. So wird das gantze Gesichte schwartz.

Bonif. Ist doch die schwarze Farbe ein Zeichen der Blindheit.

Acut. Ich bin gefangen. Was wil man thun? Ein jedweder Künstler behält doch in seiner Kunst Recht überley.

Peter. Wenn ihr dort unten schwatzen wollet, so werde ich meinem Gesange die Pfeiffe einstecken.

Bonif. Singt fort, wir schweigen schon.

Peter. Da sitz ich in dem Neste
So reinlich als ich kan.
Komt her ihr fremden Gäste
Und seht das Lager an.
Fällt mir ein Quärgel in das Hauß
So schmeiß ichs zu dem Fenster naus.

(Peter schmeißt den Topf herunter und trifft Marcolphus.)

Bonif. Ey, ey, da ist was ausgelassen, Tobias sol noch kommen. Die Bank wird wohl von dem Wurffe nicht verblinden.

Marc. (steht auf). Wer hat mich zu werffen? Ich heiße den einen Schelmen.

Peter. Du berußter Schinken-Dieb, hab ich's gerne gethan?

Marc. Was? Wo habe ich Schinken gestohlen" 2c. 2c.

Die Scene führt zu einer großen Prügelei, so daß das Stück unterbrochen wird. Das Spiel wird später wieder mit dem Erscheinen des Hundes fortgesetzt, dann nochmals unterbrochen, worauf dann der Gräfliche Gast Sieghard ein Gedicht des jungen Sohnes vom Kirchenschreiber verlesen läßt, worin die Sehnsucht eines jungen Menschen ausgesprochen wird, bald ein Bräutigam zu werden.

Man bemerke aus vorstehender Probe u. A. auch, wie die bei Shakespeare das Spiel unterbrechenden Zwischenreden der Zuhörer sich auf Gryphius' und auf Weise's Komödie übertragen haben, wie aber anderseits die lächerliche Darstellung von Thieren oder leblosen Gegenständen in immer größere Uebertreibung gerathen ist. — Wie vorn im Titel ausdrücklich bemerkt ist, fand die Aufführung der Posse 1682 statt.

Etwa 1680—1700. Der bestrafte Brudermord oder: **Prinz Hamlet von Dänemark.**

Von diesem Stücke existirte ein Manuscript, das sich — zufolge einer Angabe des Gothaischen Theater-Kalenders von 1779 — im Besitze des Schauspielers Eckhof befand und dem Herausgeber jenes Kalenders, Reichard, von diesem mitgetheilt wurde. Das Manuscript trug die Unterschrift: „Pretz den 17. Oktober 1710“, doch ist das Stück ohne Zweifel ältern Ursprungs, da es ganz im Ton jener Haupt- und Staatsaktionen gehalten ist, welche in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts üblich waren und bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in marktschreierischer Weise dem Publikum dargeboten wurden. Reichard druckte zuerst einen Auszug davon in seinem Kalender ab, mit der hinzugefügten Bemerkung: So sah es vor achtzig Jahren mit dem Geschmack unserer Parterre aus! — Bald nach Reichard's Mittheilung, i. J. 1781, wurde das Stück vollständig in der Zeitschrift Olla potrida abgedruckt.

Obwohl in diesem Stücke alle Poesie vernichtet und ins Triviale herabgezogen ist, so läßt sich dennoch die Shakespeare'sche Tragödie deutlich

daraus erkennen, sowohl in den Grundzügen, wie in vielen Dialog-Stellen. Das Personen-Verzeichniß beginnt mit dem „Geist des alten Königs von Dänemark", dann folgt „Erico, Bruder des Königs", dann Hamlet und seine Mutter „Sigrie". Von den Namen der übrigen Personen sind nur Horatio und Ophelia geblieben, die andern sind alle verändert, besonders beachtenswerth ist hiebei, daß Polonius den Namen Corambus führt; da auch in der ersten englischen Ausgabe des Hamlet von 1603 der Name des Polonius Corambis lautet, so ist anzunehmen, daß das Stück ursprünglich von den englischen Comödianten nach jener Quart-Ausgabe in Deutschland gespielt wurde. Doch hat der spätere deutsche Bearbeiter zuverlässig auch die Folio-Ausgabe benutzt, indem Züge daraus, die in dem Druck von 1603 fehlen, auch in dem deutschen Stück enthalten sind. Der Prolog, in welchem „die Nacht" sich mit den ihr dienstbaren Furien unterredet, ist wohl eine Bereicherung, die das Stück von dem letzten deutschen Bearbeiter erhalten hat. Der Ton dieses Prologs erinnert an die Furien-Sprache in den Kongehl'schen Stücken von 1680, ist ebenfalls zum größern Theil in Alexandrinern, aber schwungvoller, als die Sprache Kongehl's, während der Dialog des Stückes selbst entsetzlich platt ist.

Von den Personen der Shakespeare'schen Tragödie fehlen Rosenkrantz und Güldenstern, wie auch Fortimbras, doch wird Letzterer am Schlusse erwähnt. Sonderbarerweise hat der Bearbeiter auf die Kirchhofsscene mit den Todtengräbern verzichtet, wogegen er es noch nicht, wie die spätern Bearbeiter, für nöthig hielt, Hamlet am Leben zu lassen; es ist sogar noch eine Leiche mehr, als bei Shakespeare, nämlich — der Hanswurst, oder wie er hier heißt: der Hofnarr Phantasmo.

1705. Die böse Catharina, Comödie von Christian Weise, in Zittau aufgeführt. Das Stück ist nicht gedruckt worden, befindet sich aber im Manuscript in der Zittauischen Stadtbibliothek.*)

Die Ausführung des Grundgedankens ist in diesem Stücke eine durchaus selbständige, von Shakespeare so sehr abweichende, daß nichts als die

*) Das Manuscript ist mir zur Benutzung von Herrn Bibliothekar Dr. Tobias in Zittau gütigst zugestellt worden.

ganz allgemeine Idee damit übereinstimmt. Daß der Verfasser den Stoff aus einer älteren Quelle erhalten hat, als aus der Comödie von 1672 „Kunst über alle Künste“, zeigen die drei aus dem Shakespeare'schen Stücke genommenen Namen Baptista, Catharina und Bianca, von denen nur der der Catharina in dem ältern deutschen Stücke vorkommt.

Das Stück beginnt mit einer Scene, in welcher Catharine, die Tochter Baptista's mit der Dienerschaft zankt, alle Aufträge schlecht befolgt findet und die Diener mit den gröbsten Schimpfworten, Schelm, Halunke, Rabenaß u. dergl. traktirt. Zu ihrem Vater beklagt sie sich hierauf, wie schlecht es ihr gehe: „Ich weiß nicht, warum ich so unglücklich bin, ich thue keinem Menschen was zu Leide, doch wer mich nur ansiehet, der läßt mich nicht zufrieden.“ Baptista zeigt sich ihr gegenüber als ein sehr schwacher Vater, durch dessen Nachgiebigkeit auch seine zweite Tochter Bianca viel zu leiden hat. Catharinens Tyrannei gegen Bianca, die sie mit ihrem Liebhaber Mako zusammentrifft, wird in der nächstfolgenden Scene gezeigt. Auch über Bianca's Freier erboßt sie sich. Sie sagt hernach: „Ich habe vor der Haußhaltung nicht Zeit, daß ich mich nach einem Kerl hätte umsehen können, Müßiggang ist aller Laster Anfang, und da will ich meiner Schwester einen Riegel vorschieben, daß ihr die Gedanken wohl vergehen sollen.“ Baptista ist auch so ungerecht, daß er Mako und andere Freier Bianca's abweist, weil sie nicht eher heirathen dürfe, als seine ältere Tochter Catharina. Nachdem uns noch in verschiedenen Scenen Catharinens Bösartigkeit gezeigt ist, hat sich Mako, um mit seiner Geliebten zusammenzukommen, in dem Hause als „Holzschläger“ eingeführt, und hat beim Holzschlagen ein zärtliches Rendezvous mit Bianca. Endlich ist auch ein gewisser Heyno gefunden, der, um Bianca's Freier zum Ziele zu führen, um Catharina sich bewerben soll. Nach der ersten Unterredung, die Heyno mit ihr hat, ist er dann sehr verwundert, daß man sie ihm als so bös geschildert habe, da sie sich ganz sanft und verständig zu ihm äußerte. Gleich darauf geräth aber Catharina gegen einige Bauern so in Wuth, daß sie einen „Prügel“ ergreift, und sie mit Schlägen herumjagt. Heyno, der dies aus der Ferne beobachtet hat, tritt von seiner Werbung zurück. Als hierauf ein anderer junger Mann Namens Harmen (Shakespeare's Petrucchio)

anlangt, wird demselben mitgetheilt, er könne mit Baptista's Tochter Catharina ein großes Glück machen, um so mehr, da sie so eben arg beschimpft worden sei. Es wäre nämlich, wird Jenem berichtet, ein Mensch gekommen,

„der hat treffliche recommendations schreiben. Er führt sich wohl auf, der Herr Vater hat auch Anstalt gemacht, ihm ein freien Zutritt zu erstatten; doch nun kömmt's heraus, Er ist allen Leuten schuldig, er geht davon, das Mädgen ist einmal vexirt, und wenn jetzo einer käme, so hätte er das reichste Mädel in der Stadt zu seiner Liebsten".

Harmen geht auf den Vorschlag ein und sendet zunächst seinen Diener in Baptista's Haus. Nachdem dort uns wieder verschiedene Bosheiten Catharinens mit ihren Mägden, sowie einige spaßhafte Scenen zwischen den Dienern Baptista's (Lax) und Harmen's (Tito) vorgeführt wird, hat Harmen eine Unterredung mit Catharinen, in der sie beide sich aufs leichteste verständigen, indem er auf alle ihre Wünsche, die sie nach und nach als Bedingungen vorträgt, gern einwilligt. Bei Baptista meldet sich nun auch ein anderer Freier Bianca's, Namens Sander; derselbe wird von Baptista freudig empfangen und soll Bianca aufgedrungen werden. Endlich, nachdem Bianca lange widerstrebt, enthüllt sich Sander als Mako's Freund, und führt denselben herein, der beglückten Bianca in die Arme. Ehe wir nun im vierten Akte Harmen's Zähmungsmethode selbst zu sehn bekommen, werden wir durch eine ganze Reihe von Gesprächen zwischen seinen Dienern, wie auch unter den Freunden, vorbereitet. Catharina wird uns dazwischen vorgeführt, wie sie hungern muß, wie sie der Koch durch die Vorzählung vieler ausgesuchter Speisen, die er ihr bereiten wolle, noch mehr peinigt. Endlich meldet ihr der Diener Tito:

Jungfrau, da ist ein Mädel draußen, sie hatte solche schöne Butter Plätze, soll ich welche kaufen?

Cath. Laß sie doch herein kommen, und wenn ich vor einen Platz einen Thaler geben soll, so will ich ihr welche abkauffen.

Tito. Gut so will ich welche herein bringen; ach sie waren so hübsch mit gäler Butter beschmert, man mußte das maul lecken, wenn man sie nur von weiten ansahe.

Cath. Halt mich nur nicht auf, von solchen Worten werde ich nicht satt. (Tito geht ab.)

Cath. Ach nun weiß ich auch, was ein Mensch aushalten muß, wenn er Hunger sterben muß; ach wo bleiben denn die Plätze.

Tito (kömmt). Jungfrau, wenn mir's nicht an der Courage fehlte, diesmahl hätte ich ein Todtschlag begangen.

Cath. Du willst gewiß ein Menschen todtschlagen und willst mir solch Fleisch zu fressen geben.

Tito. Ach ich kan's vor Bosheit kaum erzählen, das Mädel hatte solche schöne Plätze. Nun kam des Richters Großknecht und riß sie ihr auß der Hand. Sie lieff ihm wohl nach, aber der Kerl hatte eine Gusche, es hatten 10 Plätze auf einmahl drinnen Raum.

Cath. Ach, so habe ich wieder nichts. Sol ich Hunger sterben, so macht mir das Maul nicht wässericht — ꝛc.

Später, da Catharina noch immer hungert, kommt Harmen hinzu; da er von Catharine vernimmt, sie habe noch nichts zu essen gekriegt, stellt er sich sehr wüthend an und versichert: „Wo mir die Leute nicht aus dem Weg gehn, so mache ich ihre Weiber zu Wittwen und ihre Kinder zu Waysen.“ Die Diener laufen alle davon.

Cath. Ach mein Hertze, er gebe mir nur zu essen, die Schläge wollten wir den Kerlen schenken.

Harmen. Ey ich lasse mir nicht einreden, wenn ich böse werde, und wenn kein respekt auf der Welt nicht sei, so wil ich selber nicht leben; ich habe meine Liebste nach meinem Hertzen genommen und ich wolte mir eher einen Finger lassen abschneiden, ehe ich ihr was zu leide thun wollte, und die Canalien sollen sie nicht besser respectiren, ich werde unleidlich und wo ich niemanden das Hertze aus dem Leibe reißen kann, so reiße ich mir es selber aus.

Cath. Mein Herr ist böse und kriege ich wieder nichts zu essen.

Harmen ruft hiernach die Diener noch einmal herein, tobt hin und her und befiehlt, daß ein gutes Essen bereitet werde. Dann wendet er sich zu Catharinen: „Nun mein Kind auf das jetzige spatzieren fahren sol das essen wol schmecken. (Er führt sie ab.)

Hintz. So sol eine Frau Gedult lernen und ich sehe es dem Herrn an, er hat die Kunst trefflich gelernt, bald thut er böse, bald verliebt, bald ist er gut, bald geht er in gedancken, und keines geht ihm vom Hertzen.*)

*) Hier ist wieder einer der wenigen, freilich sehr schwachen Anklänge an Shakespeare's Dialog, nämlich an die Worte Petrucchio im 4. Akte, am Schluß der ersten Scene.

Auf diese Zähmungsprobe folgt nur noch eine zweite ungleich stärkere, als Catharina (im fünften Akt) einen Rückfall bekömmt und einen der Diener hinausgeprügelt hat. Dieser meldet es dem Herrn, welcher beschließt, selber zu ihr zu gehn, um sie zu der Reise abzuholen, die sie zum Verlöbniß ihrer Schwester machen müssen. Harmen hat seinen Leuten, Lax und Tito, befohlen, sich mit Bürsten zu versehn, und sobald er befiehlt, sollen sie die Frau binden, sie in eine „Wiege" legen und ihr die entblößten Fußsohlen bürsten. Catharina kommt dazu.

Harm. Mein Kind wie so melancholisch, wir sollen auf ein Verlöbniß reisen.

Cath. Laß mich zufrieden. — —

Harm. Mein Kind das haben wir einander nicht versprochen.

Cath. Ich weiß nichts davon, ich habe nichts versprochen (sie springt auf), ich bin kein Narr, ich bin keine Magdt, steht euch mein Wesen nicht an, da ist ein Messer, stecht mir durchs Hertze, denn ihr habt doch keine Freude auf der Welt, als wenn ihr mit mir zu Grabe geht.

Harm. Mein Kind mache mich nicht böse.

Cath. Was frage ich darnach, er sol böse werden, und sol mir den Halß brechen, ich mag ohne dem nicht leben.

Harm. Warum wilstu nicht bei mir leben, mach es nur, daß ich dich lieb haben kann.

Cath. Ich mag einen solchen Bettel Hund, einen solchen Hungerleider nicht haben. Schlagt mich todt, schlagt mich todt, so komme ich der Marter loß, und kann nach meinem Tode wiederkommen und kann euch krengeln.

Harm. Resolvire dich, sol ich hübsch oder böse thun?

Cath. Wil ichs doch haben, die gantze Welt sol böse thun, und wer es unterläßt, dem weiß ich keinen Dank.

Harm. Allo ihr Bursche, bringt mir die Chaise Roulante heraus.

(Sie bringen sie.)

Harm. Nun frage ich zum letzten Mahle.

Cath. Je so thut doch nun, was ihr nicht lassen könnt, da stehe ich, es währt doch nicht länger, als ich gestorben bin.

Harm. Greifft an. (Lax und Tito fassen sie an und legen sie in die Wiege und binden sie zu, sie schreyt lästerlich.) Nun laß dich zwingen. (Der Junge kömmt und wiegt sie, sie schreyt in der Wiege, Schelmen, Diebe und Straßenräuber seyd ihr.) Mein Kind, die Gnaden Thüre ist noch offen, bessere dich, aus der Wiege ist sonst kein erlösen.

Cath. Laß mich herauskommen und ich will dir das Hertz abstechen.

Harm. Heraus mit den Bürsten. (Sie fangen an zu bürsten, sie lacht abscheulich und schreit darzu.)

Harm. Wilstu from werden?

Cath. O schlagt mich todt.

Harm. Mit einer todten Frau ist mir nicht gedienet, ich verlange eine fromme Frau. (Die Beyde bürsten, der wiegt sie, sie schreyt schrecklich dazu.)

Lax. Ach Herr, die Frau spricht, sie wil from seyn.

Harm. Wilstu from seyn?

Cath. Ach ja.

Harm. Die Worte gehen nicht recht von Hertzen, gehe in das Zimmer und besinne dich, und ihr tragt die Wiege herzu rein, darnach wollen wir mit einander reden, ehe ich mich zu Tode quäle so wil ich dich zu Tode bürsten.

Die Nachricht von dieser schrecklichen Behandlung Catharinens ist aber in ihr väterliches Haus gedrungen. Baptista ist außer sich über diesen Tyrannen, diesen Bluthund von Schwiegersohn, und er will nicht nur, daß die Ehe getrennt werde, sondern daß in Folge dessen auch die Verbindung zwischen Bianca und Mako aufgehoben werden müsse. Die Liebesleute werden durch diese Nachricht so schmerzlich getroffen, daß sie beschließen, dem Hause heimlich zu entfliehn. Da sie schon Vorbereitungen dazu treffen, kommt die überraschende Anmeldung von Catharinens und Harmens Ankunft. Alle verwundern sich nicht wenig, die Beiden so traulich und vergnügt beisammen zu sehn. Diese aber meinen, man möge nicht Alles glauben, was vom Dorfe etwa durch böse Klatschmäuler für Berichte über ihren Unfrieden ihnen zugebracht wäre und Catharina versichert:

„Wenn ich meine Tage die böse Catharina gewesen wäre, so will ich's den Narren zum Possen thun, und will allezeit meinen Liebsten in Gestalt einer frommen Catharina caressiren.“ (küßt ihn.)

Man ersieht aus diesen Proben, daß von den nothwendigen Uebergängen, wie sie bei Shakespeare vorhanden sind, das Weise'sche Stück nichts enthält. Dasselbe ist außerdem mit einer erstaunlichen Menge überflüssiger Personen, Diener, Freunde, Bauern u. s. w. angefüllt, weil der Verfasser

immer bestrebt war, so viel als möglich Schüler zu beschäftigen. Durch diese Ueberladung mit gleichgiltigen Personen und Scenen wird das Ganze unmäßig breit und langweilig. Jedenfalls gehört die böse Catharina, trotz mancher glücklichen Wendungen, die das Stück enthält, nicht zu Weise's besten Arbeiten.

1708. Kurze Erwähnung Shakespeare's durch Barthold Feind, mit Berufung auf den „Chevalier" Temple.

1715. Erwähnung Shakespeare's in Mencken's: „Compendiöses Gelehrten-Lexicon", worin seine geringe Bildung, aber auch sein poetisches Genie zugegeben wird.

1741. Die erste eigentliche Uebersetzung eines Shakespeare'schen Stückes mit Angabe seines Namens:

„Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des **Julius Cäsar.** Aus dem Englischen Werke des Shakespear. Berlin bei Ambrosius Haude. 1741.

Der in dem Buche selbst nicht genannte Verfasser dieser Uebersetzung war Caspar Wilhelm von Borck, geb. 1704 zu Gersdorf, gestorben 1747 als Königl. Preuß. Staats- und Cabinetsminister und Curator der Akademie der Wissenschaften. Die Uebersetzung ist durchgängig in Alexandrinern; selbst die Prosastellen des Originals sind mit verschwenderischer Arbeit in diesen Vers umgewandelt. Im Vorwort (Siehe im Anhang) spricht der Verfasser, damals noch preußischer Gesandter in London, sich mit unerhörter Selbstverleugnung aus, daß er „die Gesetze der Schaubühne nicht verstehe", und deshalb auch „zur Entschuldigung dieses Trauerspiels kein Wort verlieren wolle". Wenn man ihm die häufigen Fehler daraus entdecken wolle, so würde ihn dies aufmuntern, „in seinem Müßiggange noch mehr dergleichen gestohlene Schriften auszuhecken und den Buchdruckern Arbeit zu verschaffen". — Unter der Bezeichnung „Müßiggang" soll wohl nur „Muße" verstanden sein, sonst würde der Herr Gesandte wohl seiner Laster Anfang als Staatsgeheimniß bewahrt haben. So wunderlich übrigens uns jetzt die paarweisen Reime der Alexandriner in diesem Stücke klingen mögen, so wird die dabei erstaunlich treue Uebersetzung schon da-

durch bedeutend genug, daß sie in einer Zeit erschien, in der bei uns Shakespeare noch gänzlich unbekannt war.*)

1741. **Gottsched's** erster heftiger Ausfall gegen Shakespeare. (Vgl. S. 63).

1741. Joh. **Elias Schlegel's** Aufsatz „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryph's". (Vgl. S. 64.)

1750. **G. E. Lessing** erwähnt zum ersten Male Shakespeare neben andern englischen Dramatikern, die unsre Hochachtung verdienten. (Vgl. S. 81.)

1755. **G. E. Lessing** führt mit „Miß Sara Sampson" nach englischem Vorbild das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland ein.

1756. Uebersetzung mehrerer Scenen aus Shakespeare's „**Richard der Dritte**", in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens", 1755. (Vgl. S. 77 und im Anhang.)

— **Coriolanus.** Ein Trauerspiel aus dem Englischen von Jacob Thomsen. Uebersetzt von J. F. C. (Steht in: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens". Leipzig 1756.)

Es ist dies, wie schon die Angabe auf dem Titel zeigt, eine selbständige Dichtung Thomson's. Die Tragödie beginnt im Lager der Volsker, bei denen (bereits im 4. Auftritt) Coriolan erscheint, um sich mit ihnen gegen Rom, das ihn bereits verstoßen hat, zu verbünden, und endet mit der Ermordung des Helden durch die gegen ihn verschwornen Volsker.

1758. **Romeo und Juliet.** Befindet sich in „Neue Probestücke der Englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzet von einem Liebhaber des guten Geschmacks". Basel 1758.

Die drei Bände der Sammlung enthalten: 1. Von Young „Die Rache" und „Busiris", den „Cato" von Addison; 2. „Oedipus" von Dryden, „Die Waise" von Otway, „Romeo und Juliet" von Shakespear; 3. Die „trauernde Braut" von Congreve, Elfrieda von Mason, und die „schöne Reuerinn" von Nic. Rowe.

In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" (von 1760) wird die

*) Eschenburg, der in seinem sehr verdienstvollen Buche „Ueber Shakespeare" auch diese Uebersetzung eingehend bespricht, berichtet daselbst: Man habe von dem Uebersetzer auch „einen Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Lukan" (Halle 1749) und derselbe habe die Ehre genossen, daß König Friedrich II. selbst sein Eloge schrieb, welches in den Mémoires de l'Academie de Berlin (1747—49) und in den Mémoires de Brandenbourg abgedruckt ist.



ganze Uebersetzung ziemlich scharf getadelt, ohne jedoch daß „Romeo und Julie" besonders besprochen wird, und der Kritiker bemerkt ausdrücklich, daß er nur Otway's „Waise" gelesen habe; doch schienen alle Stücke — übrigens sämmtlich in fünffüßigen reimlosen Jamben übersetzt — von Einer Person herzurühren. Trotz der Ausstellungen aber ermahnt der Kritiker am Schluß den Uebersetzer, mehr Stücke von Shakespeare zu übertragen; sie seien „die schönsten aber auch die schwersten".

In der „Chronologie des deutschen Theaters" heißt es von dem Werke, die Stücke seien „in rauhen Versen travestirt".

Eschenburg (in seinem Werke „Ueber Shakespeare") erwähnt die Uebersetzung auch nur mit Berufung auf die Kritik in der „Bibliothek".

1759. Lessing's erster bedeutungsvoller Hinweis auf Shakespeare und seinen Werth fürs deutsche Theater; in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend". (Vgl. S. 89.)

— Coriolan. Joh. Heinrich Schlegel (der jüngere Bruder des Elias Schlegel) übersetzte die Trauerspiele von Thomson. So erschienen 1760 Agamemnon und Coriolan (Kopenh. u. Leipzig) in fünffüßigen Jamben.*)

1762. Erster Band der **Wieland**'schen Uebersetzung von Shakespeare's theatralischen Werken: „Sommernachtstraum" und „König Lear".

1763. Lessing's „Minna von Barnhelm".

1763. **Julius Cäsar,** ein Trauerspiel; herausgegeben vom Verfasser der Anmerkungen zum Gebrauche der Kunstrichter. Leipzig, Weidemanns Erben und Reich. 1763.

Der Verfasser dieses Stückes ist J. J. Bodmer. Er selbst nennt es ein „politisches Drama" und meint „daß dieses Werk in Vergleichung mit des Shakespears Julius Cäsar keine blendende, sondern eine sittsame Schönheit sei, die sich immer einen stillen, freiwilligen Beifall abnöthigt, wenn sie gleich nicht auf Entzückungen Anspruch macht".

Der Verfasser hat zwar Shakespeare's Tragödie ganz und gar unbenutzt gelassen; dennoch ist er zu seinem Werke durch Shakespeare angeregt worden. Das Stück ist so sehr aller Wahrheit der Charaktere, alles Geistes und aller Poesie baar, daß man, besonders mit Rücksicht auf die sonstige

*) Auch diese Uebersetzung des Thomson'schen Coriolan wird mehrfach irrthümlicher Weise als eine Uebersetzung der Shakespeare'schen Tragödie angeführt.

Bedeutung des Verfassers, durch die Erbärmlichkeit solches Productes nur in Staunen versetzt werden kann. *)

Fortsetzung der ersten deutschen Gesammt-Ausgabe Shakespeare's:

1763 bis 1766. Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herren **Wieland.** Mit Königl. Poln. u. Chur.-Fürstl. allergn. Privileg. Zürich bey Orell Geßner und Comp.

Die acht Bände dieser Ausgabe, welche die Dramen zwar noch nicht vollständig bringt, aber sie doch als etwas Zusammengehöriges gibt, enthalten:

1762. 1. Band. Alexander Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespeare. — Ein Johannis-Nachts-Traum. — Das Leben und der Tod des Königs Lear.

1763. 2. Band. Wie es euch gefällt; oder, die Freundinnen. — Maaß für Maaß; oder: wie einer mißt, so wird ihm wieder gemessen. — Der Sturm; oder: die bezauberte Insel.

1763. 3. Band. Der Kaufmann von Venedig. — Timon von Athen. — Leben und Tod König Johanns (sine Terra).

1764. 4. Band. Julius Caesar. — Antonius und Cleopatra. — Die Irrungen; oder: die doppelten Zwillinge.

1764. 5. Band. Leben und Tod König Richards des Zweiten. — Der erste Theil von König Heinrich dem Vierten; mit dem Leben und Tod von Heinrich Percy, genannt Hot-Spur. — Der zweite Theil von König Heinrich dem Vierten; der seinen Tod, und die Crönung von Heinrich dem fünften enthält.

1765. 6. Band. Viel Lermens um Nichts. — Das Trauerspiel von Macbeth. — Die zween edle Veroneser.

---

*) Als Probe mag hier Folgendes dienen. Das Stück beginnt im Palaste Cäsar's, welcher sich dem Marc Anton als blutigster, scham- und ehrvergessner Tyrann enthüllt. Er sagt u. A.: „Ich schwor den Männern von Verdienst und Ehrbegierde einen tödtlichen Haß, ich machte Entwürfe, die Herrschaft mit ihrem Blute zu erkaufen — ich habe soviele der edelsten Römer hingerichtet, daß die wenigen, die ich geschonet habe, es eine Gutthat nennen . . . . . Mein Thron ist nicht eher befestiget, bis die besten von ihnen durch Anschuldigungen und durch Aechtungen im Feld oder in der Stadt fortgeschafft sind — der Staat soll so gänzlich umgewandt, die alte Denkungsart, der römische Geist sollen so tief danieder gedrückt werden, daß der nichtswürdigste Mensch, wenn das Schicksal es gut findet, einen solchen auf Cäsars Thron zu setzen, nach seiner Phantasie zu handeln, das Volk nach seinem Gefallen plagen, ängstigen, plündern, zerstören kann . . ."

Eben so fein ist die Charakteristik des M. Anton, des Cicero u. A.

1766. 7. Band. Romeo und Juliette. — Othello der Mohr von Venedig. — Was ihr wollt.

1766. 8. Band. Hamlet Prinz von Dänemark. — Das Winter-Mährchen. — Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Shakespear.

Von den hier angeführten zwei und zwanzig Stücken sind nicht alle vollständig übersetzt. Wieland machte namentlich da Auslassungen, wo das Original seinem Geschmacke zu sehr widersprach, einige male auch, wo er die Schwierigkeiten einer Uebersetzung nicht ganz zu überwinden vermochte. Er merkte dann in einer Paranthese ausdrücklich an, daß an der betreffenden Stelle eine Scene oder ein Theil derselben weggelassen sei, und weshalb. Wo es nöthig, werden solche Scenen durch eine kurze Inhaltangabe ersetzt.

Alexander Pope, dessen Vorrede zu seiner Shakspeare-Ausgabe Wieland an die Spitze seines Werkes setzt, hatte bekanntlich den englischen Text vielfach und oft sehr willkürlich geändert. Wieland bediente sich bei seiner Uebersetzung der im Jahre 1747 erschienen Ausgabe von Warburton. (Die Ausgabe von Johnson erschien erst 1765, als Wieland mit seiner Arbeit zu Ende war.)

Sämmtliche Stücke sind von Wieland in Prosa wiedergegeben, mit Ausnahme des „Sommernachtstraum", bei welchem er überall das Versmaaß des Originals beibehält. Die ganze Handwerker-Comödie von Pyramus und Thisbe hat später Schlegel aus der Wieland'schen Uebersetzung in die seinige übertragen, ebenso behielt Schlegel die von Wieland verdeutschten Namen der Handwerker bei. Der „Sommernachtstraum" ist von Wieland vollständig übersetzt, mit Ausnahme der letzten Elfenscene. Hier macht er nach den letzten Worten des Theseus die Anmerkung.

„Hier folget im Original noch ein kleiner Feen-Auftritt, wo Puck zuerst mit einem Besen erscheint, um das Haus zuvor auszukehren, Oberon und Titania aber mit ihrem Gefolge dasselbe durchtanzen, und durch einen Gesang einsegnen. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissement vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersetzen, in Prosa aber, oder in einer andern Versart als in kleinen Jamben und Trochäen, würde sie das tändelnde und Feen-mäßige gänzlich verloren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht.

„König Lear" ist vollständig wiedergegeben; nur ein paar Narren-

lieder sind weggelassen, wobei angemerkt wird, daß es dem Uebersetzer unmöglich war, sie in den Versen des Originals zu übersetzen. Es heißt dann im Text des Narren „Er singt wieder ein Liedchen". Einmal singt er auch ein „kahles Liedchen", und bei einer Rede des Narren, die nur durch einige Gedankenstriche bezeichnet ist*), erklärt eine Anmerkung: „hier sagt der Narr etwas so elendes, daß der Uebersetzer sich nicht überwinden kann, es herzusetzen ꝛc." Auch vom Edgar sind einige gereimte Verse, die er als Verrückter singt, weggelassen, sowie in dem Trio der Tollen eine Reihe von Reden, die der Uebersetzer als „im tollhäusischen Geschmack" bezeichnet, und bei denen es nicht der Mühe verlohnte, sie zu übersetzen.

Bei einigen Anmerkungen ist Wieland der Auffassung des englischen Herausgebers Warburton gefolgt.

Im „König Johann» macht er bei der Rede der Constantia gegen Eleonoren (2. Akt, 1. Scene) „Nur dies hab' ich zu sagen ꝛc." die Anmerkung: „Dieses Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftlehre trotz bietenden Rede hat man, da ihr ohnehin nicht zu helfen ist, von Wort zu Wort geben wollen, wie sie der Autor giebt: deutschen Unsinn für englischen Unsinn."

Beim „Kaufmann von Venedig" heißt es, gleich in der ersten Scene, als Solarino den Antonio neckt: „Alle Fehler, entweder eines selbst ungereinigten Geschmacks, oder einer übertriebenen Gefälligkeit gegen den Geschmack seiner Zeit, die unserm Autor vorgeworfen werden, herrschen vielleicht in keinem Stück auf eine beleidigendere Art, als in diesem. Die häuffigen und rührenden Schönheiten desselben alle Augenblicke durch ungereimte Abfälle, aufgedunsene Figuren, frostige Antithesen, Wortspiele und alle nur mögliche Fehler des Ausdrucks entstellt zu sehen, ist so widrig, daß der Uebersetzer sich nicht enthalten können, an vielen Orten sich lieber dem Vorwurf, der den französischen Uebersetzern gemacht zu werden pflegt, auszusetzen, als durch eine allzu schüchterne Treue dem Shakespear zu schaden und den Leser ungeduldig zu machen."

---

*) Es ist im 3. Akt, 2. Scene. Da Kent fragt: „Wer ist da?" antwortet der Narr: „Nun, hier ist Gnade und ein Hosenlatz; das heißt: ein Weiser und ein Narr."

Nichtsdestoweniger finden wir die stärksten Zweideutigkeiten, namentlich alle Zoten des Lanzelot in der Uebersetzung beibehalten.

Marocco heißt „Morochius, ein mohrischer Prinz" und bei seinem Auftritt wird er noch genauer als „schwarzgelber Mohr" bezeichnet.

In den „Irrungen" bleibt in der 3. Scene des III. Aktes auf die Frage des Antipholus die Antwort des Dromio weg, weil der Uebersetzer den Leser „nicht mit so vielen albernen Possen, wovon dies Stück wimmelt", plagen will.

In „König Richard der Zweite" hält er sich über die prophetische Rede des alten Gaunt auf, eines „alten sterbenden Prinzen, der sich über Engbrüstigkeit und kurzen Athem beklagt!"

In „Heinrich IV. 1. Theil" ist die große Wirthshausscene (Akt. II. 4.) nur mit verschiedenen Weglassungen übersetzt. Wieland bemerkt dazu: „Diese unvollkommene Probe — denn man hat dennoch einige Blümchen auslassen müssen — wird den Leser vermuthlich geneigt machen, dem Uebersetzer in Absicht der falstaffischen Scenen Vollmacht zu geben, darüber nach eignem Belieben zu schalten. Man muß ein Engländer sein, diese Scenen von Engländern spielen sehen und eine gute Portion Punsch dazu im Kopfe haben, um den Geschmack daran zu finden, den Shakespear's Landsleute größtentheils noch heutiges Tags an diesen Gemählden des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten finden sollen."

Auch ist im 2. Akte die Scene der Fuhrleute zu Rochester (was allerdings begründeter) sowie das Gespräch zwischen Gadshill und dem Diener weggelassen.

Zum II. Theil „Heinrich's IV." (1. Akt, 4. Sc.) bemerkt Wieland, „daß er auch in diesem Stücke die Falstaffscenen sehr einschränken müsse: . . Wir sind desto mehr hierzu genöthiget, da der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, größtentheils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten und Wortspielen, und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz bestehn, und wir vermuthlich keine Leser von derjenigen Klasse haben werden, zu der die Zuhörer gehörten, die man damit belustigen wollte". — Danach bleibt die ganze Scene Falstaff's mit dem Lord Oberrichter weg.

Wieland erklärt in der Parenthese kurz den Inhalt der Scene. — Auch sonst wird im Dialog häufig statt des Textes eine Parenthese gesetzt: „(dummes Schimpfwort)“ oder: „(eine Zote)“. Am Schlusse der Recrutenscene des 3. Aktes bleibt Falstaff's Monolog weg. Im letzten Akt wird die Trinkscene zwischen Fallstaff, Schallow und Silence weggelassen, und von der folgenden nur der Schluß, da Pistol endlich mit der Sprache herauskommt, mitgetheilt.

Im ersten Theil „Heinrich's IV.“ (5. Akt) heißt es nach des Prinzen Heinrich Worten, die er an den todten Percy richtet: „. . . und werd in deiner Grabschrift nicht erwähnt“ — weiter:

„(er sieht Falstaff) Wie, alte Bekanntschaft? Konnte alle diese Menge Fleisch nicht ein wenig Leben verwahren? Armer Jack, fahr wohl! Einen bessern Mann möcht' ich besser gespart haben. (geht ab.)“

Dann folgt als Anmerkung: „Man läßt hier ein halb Dutzend kahle Reime weg, die des Prinzen unwürdig sind, und die ganze Scene entstellen.“

„Falstaff steht wieder auf und amüsirt sich selbst mit frostigen Wortspielen über die Vorsichtigkeit, die er gehabt, sich todt zu stellen. Zuletzt besorgt er, Percy möchte auch wieder aufwachen und gibt ihm deswegen noch einen Stoß, indem die folgende Scene angeht.“

Für den Namen Heinrich Percy ist von Wieland durchgängig der englische Beiname Hot-Spur genannt.

Am unbarmherzigsten verfährt Wieland mit „Dreikönigsabend oder Was ihr wollt“, indem er hier die Scenen zwischen Sir Toby, Sir Andrew ꝛc. fast ganz ausläßt. Im 1. Akte, als nach dem Zwiegespräch zwischen Mary und Sir Toby „Sir Andreas“ sich hinzugesellt, bemerkt Wieland an Stelle der hierauf folgenden und von ihm weggelassenen Scene: „Der Charakter des Sir Tobias und seines Freundes gehört in die unterste Tiefe des Niedrigen Komischen; ein paar müssige, lüderliche, rauschichte Schlingels, deren platte Scherze, Wortspiele und tolle Einfälle nirgends als auf dem englischen Theater, und auch da nur die Freunde des Ostadischen Geschmackes und den Pöbel belustigen können. Wir lassen also diese Scene um so mehr weg, als wir der häufigen Wortspiele wegen öftere Lücken machen müssen.“ Was zum Verständniß der Handlung in diesen Scenen nöthig ist, wird dann in Kürze erzählt.

Vom ganzen letzten Akt giebt er nur einen erzählenden Bericht. Ueber die häufigen gereimten Verse bei einzelnen Stellen oder ganzen Scenen hatte Wieland, der bei der Prosaform natürlich auch auf die Reime verzichten mußte, sich schon wiederholt in Anmerkungen aufgehalten, so bei Timon von Athen, bei Richard II. Bei den gereimten Versen in „Romeo und Julie" (in der Scene des 1. Aktes zwischen Romeo und Benvolio) macht er die Bemerkung:

„Es ist ein Unglück für dieses Stück, welches sonst so viele Schönheiten hat, daß ein großer Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetisches Genie mit diesen Fesseln weniger zu helfen gewußt als Shakespear; seine gereimten Verse sind meistens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders sagen, als er will (!), oder nöthigt ihn doch, seine Idee übel auszudrücken . . ." (folgt eine längere Auseinandersetzung, daß man deshalb nicht gegen den Reim überhaupt sein dürfe) . . . „Shakespears Genie war zu feurig und ungestüm, und er nahm sich zu wenig Zeit und Mühe, seine Verse auszuarbeiten; das ist die wahre Ursache, warum ihn der Reim so sehr verstellt, und seinen Uebersetzer so oft zur Verzweiflung bringt." Auch sonst sind bei dieser Tragödie viele einzelne Dialogstellen vom Uebersetzer weggelassen, wobei er stets anmerkt, daß es sich dabei nur um „elende Wortspiele", oder um Zoten und schmuzige Scherze handele.

Trotz alledem macht Wieland gerade gelegentlich dieses Stückes in einer Anmerkung seinem Zorne Luft über die Art, wie Voltaire gegen Shakespeare verfuhr. Auch wird er einmal sogar den gereimten Versen Shakespeare's mit dem Ausdruck der Bewunderung gerecht. Nämlich bei der Wiedergabe der ersten Hexenscene in „Macbeth", die er den gereimten Versen des Originals nachzubilden versucht, macht er die Anmerkung: daß er trotz aller Mühe das Unförmliche, Wilde und Hexenmäßige des Originals nicht völlig habe erreichen können. „Wer wollte den Ausdruck und Schwung dieser Verse deutsch nachmachen können:

When the hurly-burly's done
When the battle's lost and wone.»

Unter den mancherlei Uebersetzungs-Schnitzern, welche Wieland sich zu

Schulden kommen läßt, verdient ganz besonders ein etwas arger und kaum begreiflicher faux pas hier als Curiosität verzeichnet zu werden.

Im „Timon von Athen“, als Timon den Undank seiner Freunde bereits erfahren und sie nochmals zu Gaste geladen hat, um sie mit warmem Wasser zu traktiren, schließt er bekanntlich seine Anrede mit dem Ruf:

Deckt auf, Hunde, und leckt!

Wieland nahm diese Worte nicht als zur Rede gehörig, sondern als eine Parenthese und schließt Timon's Rede:

„So wie meine Freunde für mich nichts sind, so segnet sie auch mit Nichts, und zu Nichts sind sie mir willkommen. (**Man deckt auf, und alle Schüsseln sind mit Hunden von verschiedener Gattung angefüllt.**)“

Zu diesem wunderbaren Mißverständniß konnte Wieland nur dadurch verleitet werden, daß in Warburton's Shakespeare-Ausgabe die Schlußworte: »Uncover, dogs, and lap.« mit anderer Schrift, als die ganze Rede gedruckt sind. Lapdog heißt außerdem ein Schoßhund, und so erklärte er sich dogs and lap als „verschiedene Gattungen von Hunden“. Unbegreiflich bleibt diese Auffassung darum doch, und um so mehr, als Timon selbst gleich danach von dem warmen Wasser spricht.

Am vollständigsten sind die Uebersetzungen von Othello, Cäsar, Hamlet, Lear u. a. m. Im Hamlet sind nur im letzten Akte ein paar Auslassungen gemacht, so u. A. einige Reden in der Scene auf dem Kirchhof, wobei der Uebersetzer die Anmerkung macht: . . . „man würde diese ganze Scene eben so gern ausgelassen haben, wenn man dem Leser nicht eine Idee von der berüchtigten Todtengräber-Scene hätte geben wollen.“

Noch möge hier erwähnt sein, daß Wieland den Narren in „Wie es euch gefällt“ noch als „**Pickelhäring**“ bezeichnet, den Narren in „Was ihr wollt“ als „**Hans Wurst**“, ebenso die Clown's und fools im Wintermärchen, in Othello u. s. w. Die beiden Gerichtsdiener in „Viel Lärm um Nichts“ (Dogberry und Verges) übersetzt er: Hundsloch und Spießruthe. Falstaff und seine Genossen werden im Personen-Verzeichniß „zügellose Humoristen“ genannt.

Felix Ch. Weiße's selbständige Bearbeitungen Shakespeare'scher Stoffe:

1768. Richard der Dritte. Trauerspiel von F. Chr. Weiße. Aufgeführt 1768 in Leipzig und Hamburg, 1770 in Wien und 1771 in Berlin. Ist gedruckt im „Beitrag zum deutschen Theater" von Weiße, 1. Bd. Leipzig, Dyk, 1770; später im 1. Band seiner Trauerspiele, Leipzig, Dyk. 1776.

Der Verfasser leitet dies Stück durch folgende Erklärung ein:

„Shakespear, der größte englische Dichter nach dem allgemeinen Geständnisse seiner eigenen Nation, hat auch aus dem Leben Richard's des Dritten ein historisches Trauerspiel verfertiget. Der Verfasser des gegenwärtigen würde es niemals gewagt haben, diesem großen Meister nachzuarbeiten und den schrecklichen Zug aus dieses Königes Geschichte zum Inhalte eines neuen Trauerspiels zu machen, wenn er sich nicht zu spät daran erinnert hätte. Sollte er aber bei der Vergleichung zu viel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er keinen Plagiat begangen, indem das Seinige fertig war, ehe er das Englische gelesen; aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, beym Shakespear einen Plagiat zu begehen!" (Vergl. im ersten Abschnitte Lessing's Bemerkung darüber.)

Die Personen sind (nach des Verfassers eigener Bezeichnung):

Richard III., Protector von England, der sich aber durch seine Ränke auf den königlichen Thron erhoben. — Eduard, ältester Prinz Eduard's IV., der unter dem Namen Eduard V. zween Monate König gewesen, von seinem Oheim und Vormund Richard aber herabgestoßen wurde. — Richard, Herzog von York, Bruder des vorhergehenden: ein Prinz von 7 Jahren. — von Richmond, Graf Heinrich Tutor, Bräutigam der Prinzessin Elisabeth. — Stanley, Minister. — Catesby, Vertrauter Richard's. — Elisabeth, verwittwete Königin, Mutter des jungen Prinzen. — Elisabeth, älteste Prinzessin der vorigen. — Tyrel, ein Criminalofficier, der mit über den Tower gesetzt ist. — Der Schauplatz ist im Tower in London.

Das Stück ist durchweg in Alexandrinern. Den Hauptinhalt macht die Ermordung der beiden Prinzen aus, die sich schon beim Beginn der Tragödie im Tower als Gefangene befinden. Das Stück beginnt damit, daß Richard seinem Vertrauten Catesby den schrecklichen Traum er-

zählt, den er die letzte Nacht gehabt, indem die Geister Derer, die durch ihn umgekommen waren, ihm erschienen und ihn mit Flüchen bedrohten:

Ich sah, es waren die, die nicht mein Schwert verschont,
Und deren frühes Grab mit Kronen mich belohnt:
Ich sahe Heinrichen, und seinen Sohn und Annen,
Durch Flüche wollt ich sie von meinem Lager bannen:
Umsonst! sie nahten sich, unaufgehalten, mehr,
Und hinter ihnen stand auch Vaughan, Grey, Rivers
Wehmüthig zeigten sie auf die noch offnen Wunden,
Und klagten laut die Schmach, die sie durch mich empfunden . 2c. *)

Die verw. Königin Elisabeth hat im 2. Akt mit ihren Kindern eine zärtliche Unterredung, die durch Wegführung der Prinzen beendet wird. Stanley, der Königin Freund, benachrichtigt sie, daß Richmond bereits nahe, um mit seinem Heere König Richard zu bekämpfen. Im dritten Akte geschieht die Werbung Richard's um die Hand der Prinzessin Elisabeth, die ihn mit Abscheu zurückstößt. Der 4. Akt schließt damit, daß Richard und der von ihm zum Morde der Prinzen gedungene Tyrel „mit gezückten Dolchen" nach dem Zimmer gehn, wo Prinz Eduard und York verschlossen sind. Zu Anfang des letzten Aktes ist die Königin Elisabeth von Angst um das Schicksal ihrer Kinder erfüllt, als aus deren Gemach ihnen Richard „mit einem blutigen Dolch" entgegen kommt. Aus dem Folgenden vernehmen wir, daß bei der That Tyrel von Mitleid überwältigt wurde und daß deshalb Richard selbst den Mord ausführte. Catesby bringt Richard die Nachricht von Richmond's Ankunft und seinem siegreichen Zuge durch die Grafschaft. Richard, in der Wuth, ersticht dafür Catesby und rast hinaus, um Verderben auf seine Feinde zu schleudern. In der letzten Scene erscheint Richmond und zeigt sich der Königin und den Andern als Sieger an. Nach

*) Hier scheint es doch, als habe Weiße wenigstens die i. J. 1755 übersetzten Scenen aus Shakespeare's Tragödie gekannt, obwohl er den Traum nur erzählen läßt und in den 1. Akt verlegt hat. Bei Thomas Morus, den Holinshed ganz übersetzte, und welchem Shakespeare im Uebrigen genau gefolgt ist, heißt es nämlich von diesem Traume nur:

„Man erzählte sich, daß er in dieser Nacht einen grauenvollen Traum hatte, denn es war ihm im Schlaf, als wenn er verschiedene Teufelsgestalten sah, die ihn herumzerrten, und schleiften, und ihm keine Ruhe ließen."



seiner Beschreibung von dem Wüthen der Schlacht und vom Tode des Königs*) endet das Stück (wie bei Shakespeare) mit der Vereinigung des Richmond und der Prinzessin Elisabeth.

1768. Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Von **Felix Christian Weiße.**) Leipzig, in der Dyckischen schen Buchhandlung. (Zweite Auflage 1769.) Erste Aufl. 1768 im „Beytrag zum deutschen Theater." Bd. V.

Das Titelblatt trägt das Motto: Omnia vincit amor —
Ovid.

Auch dieses Weiße'sche Stück ist eine durchaus selbständige Arbeit, obwohl ihm hier das Shakespeare'sche Original bekannt war. Er selbst nennt im „Vorbericht" Bandello und Luigi da Porto als die Quellen und fährt dann fort:

„Shakespear, der die Natur so glücklich kopirte, oder durch den sie vielmehr, wie Pope sagte, selbst sprach, hat sie schon längst bearbeitet, und wer kennet nicht dieses Dichters Romeo und Juliet? Es war wohl eine große Verwegenheit, wenn es der deutsche Verfasser wagte, sich mit ihm zu messen? Sie würde es bey einer so stolzen Absicht gewesen seyn. Allein, ungeachtet der unendlichen Schönheiten, von denen es voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakespeare's Triumph. Er hatte seine Fabeln nicht aus obangezeigten Originalen, sondern aus einer höchst elenden Französischen Uebersetzung, oder welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer Engli-

*) Ueber Richard's Ende berichtet Richmond:
„. . . . Er stürzte von dem Roß,
Von schwarzem Blut erschöpft, das aus der Wunde floß!
Von unsern Kriegern ward er alsobald umgeben,
In hundert Qualen fühlt er noch den Rest vom Leben;
Hier lag er, brüllte laut, und fluchte, fluchte Gott!
Und war (die größte Pein für ihn) des Kriegers Spott!
Ich nahte mich zu ihm, ihm hülfreich beyzustehen,
Zu groß für den Triumph, den Feind, der fällt, zu schmähen;
Voll Mitleid naht' ich mich, und rief ihm gütig zu:
Wie tobte der Tyrann! „Bist du's, Verfluchter? du?"
Schrie er, „o daß du nicht von meiner Faust erblichen!"
Er heulte, lästerte, und haucht in tausend Flüchen
Sein schwarzes Leben aus." —

schen Uebersetzung jener Französischen genommen.*) Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Hauptcatastrophe von Juliens Erwachen, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakespeare hat sie also auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: Der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er in's Kindische verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind: endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Jingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem Englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat. Ungeachtet dieser letztern, würde doch eine bloße Uebersetzung auf unserer deutschen Bühne schwerlich gelungen seyn. Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück daraus zu machen versucht und den Bandello und Luigi da Porta darinnen zu Führern genommen ..."

Gemäß den hier ausgesprochenen Anschauungen über die Shakespeare'sche Tragödie hat Weiße denn auch wirklich ein durchaus neues Stück geschrieben, in welchem wir nur bei wenigen vereinzelten Dialogstellen an seinen riesigen Vorgänger erinnert werden. Hierzu gehört die Stelle, als Romeo (im 1. Akt) von Julie Abschied nimmt:

„Romeo. Hörst du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? ich muß fort, ich muß fort, Julie.

Julie. Nein Romeo, es ist die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfst nicht fort."

Auch der Monolog Juliens, ehe sie (am Schlusse des 3. Aktes) den Schlaftrunk nimmt, ist dem Gedankengange nach jenem Monolog bei Shakespeare ähnlich, der ihn übrigens ebenfalls schon sehr ausgeführt bei Brooke vorfand.

*) Shakespeare's Hauptquelle ist bekanntlich das zuerst i. J. 1562 in London erschienene umfangreiche Gedicht von Arthur Brooke, welchem der Dramatiker fast Zug für Zug folgte. Auch Brooke hatte schon in taktvoller Weise u. A. den Liebenden im Grabgewölbe die lange Marter erspart, was Herr Weiße so sehr bedauert.

Das sehr geringe Personal besteht aus: Montecchio, Capellet, Romeo, Julie, Frau von Capellet, Laura, Vertraute der Julie, Benvoglio und Pietro, Bediente des Romeo. Also acht Personen gegen mehr als zwanzig bei Shakespeare. Dieser geringe Aufwand genügte auch, um ein so simples wenn auch thränenreiches Familienstück zu schreiben, wie das Weiße'sche. Das Stück beginnt, nachdem bereits Tebaldo durch Romeo gefallen ist; Julie erwartet ihren Gatten zu einer geheimen Zusammenkunft. Der Vertraute der Liebenden ist hier nicht der Pater Lorenzo, sondern Benvoglio, ein „Veronesischer Arzt".

Weiße's „Romeo und Julie" wurde schon vor dem Druck des Stückes aufgeführt und war auf vielen Bühnen lange Repertoire-Stück. In Leipzig hatte das Trauerspiel außerordentlichen Erfolg. Der Recensent in der Klotzischen „Deutschen Bibliothek" über die zweite Auflage von 1769 versichert, es sei mit einem Beifall aufgenommen worden, „dergleichen ein deutsches Stück noch nie erfahren". — In Hamburg spielte Mad. Hänsel die Julie, Böck den Romeo, Eckhoff den Capellet, Borchers den Benvoglio. — In einer Besprechung einer Hamburger Aufführung äußert sich ein Kritiker (in den „Unterhaltungen" von 1768) sehr entrüstet darüber, daß im letzten Akte, wenn Benvoglio, der von dem Unglück noch nichts weiß, in das Grabgewölbe käme mit den Worten: „Nun habe ich nicht Wort gehalten?" das Publikum jedesmal gelacht habe, weshalb der Darsteller zuletzt die Worte ganz weggelassen hat.

(1768). Marcus Brutus; ein politisches Trauerspiel. (Von Bodmer, Zürich 1768.) Das Stück hat mit Shakespeare's „Julius Cäsar" nichts gemein; die Composition ist durchaus abweichend von der englischen Tragödie. Bei Bodmer beginnt das Stück mit einem Gespräch zwischen Brutus und Portia, und den daran sich schließenden Verabredungen zwischen Brutus und Cassius; auch Cicero nimmt in dem Drama vielfach Antheil. Im zweiten Akt hat Cäsar mit Brutus eine große Scene, um denselben für seine Pläne zur Erlangung der königlichen Würde zu gewinnen, scheitert aber an des Brutus Standhaftigkeit. Der fünfte Akt beginnt damit, daß Cäsar's Ermordung — erzählt wird, worauf einige dürre politische Erörterungen folgen. Das Trauerspiel schließt mit den Worten Cinna's (ähnlich wie bei Shakespeare die Worte des Cassius und Brutus lauten): „Spätere Jahrhunderte sollen diese große Scene in Staaten, die noch nicht sind, und in Sprachen, die noch nicht geredet werden, auf die Schaubühne bringen." — Das ganze Trauerspiel ist jeder Poesie und alles dramatischen Lebens völlig baar.

1769. Othello, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear. Steht in „Englisches Theater". Von Christian Heinrich Schmid, Doctor der Rechte und Professor zu Erfurt. — Erster Theil. Leipzig, 1769.*)

Der Band enthält außer „Othello" noch „Die heimliche Heirath" von Colman und Garrick, und den „Werbeofficier" von Farquhar.

In der Vorrede heißt es bezüglich des Othello: „In einer Gesellschaft ward einst gestritten, ob es nicht möglich wäre, dem Volk den Shakespear, von dem es jetzt so viel hört, auch auf der Bühne zu zeigen. Die meisten behaupteten, es sey auf keine andere Art möglich, als wenn man seine Stücke so sehr, wie Weiße den Romeo, modernisirte. Ich räumte es ein; allein ich machte mich dennoch anheischig, unter Shakespeare's Stücken eins zu finden, das mit wenigen Aenderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte. Und dafür halte ich Othello, das selbst die Engländer ungeändert lassen, da sie doch sonst fast alle übrige Stücke des Shakespear den jetzigen Zeiten gemäßer einrichten."

Die dem Stücke zum Vortheil gereichenden Aenderungen des Bearbeiters bestehen hauptsächlich in der Vereinfachung der Scenerie. Aber Eine Aenderung, welche durchaus das Wesen des Stückes alterirt, und über welche trotzdem Herr Prof. Schmid sich nicht ausspricht, ist die: daß er den Mohren weiß wäscht. Das tiefe psychologische Motiv der verachteten Race ist nämlich im Deutschen dahin geändert, daß Othello kein Mohr, sondern „ein Venetianer von geringer Herkunft" ist. Natürlich sind denn auch im Dialog alle die auf seine „Mohrschaft" direct bezüglichen Stellen weggelassen. Unverständlich bleibt es dabei, weshalb der gute Brabantio so außer sich über die Verbindung ist, denn die „geringe Herkunft" kann doch den jetzt so allgemein verehrten General und Statthalter von Cypern nicht so ganz verdunkeln. Selbstverständlich schwindet dem ganzen Stücke mit dieser wichtigen Veränderung das psychologisch so Bedeutsame vollständig.

Abgesehn von solchem Unfug verräth die Behandlung der theatralischen

*) Chr. H. Schmid, geb. 1746, war Professor in Gießen. Von seinem „Englischen Theater" erschienen die ersten 4 Theile in Leipzig, Theil 5—7 in Danzig.

Scenerie ein gewisses Arrangir-Talent. Der Bearbeiter beginnt das Stück wie Shakespeare mit dem ziemlich getreu beibehaltenen Dialog zwischen Jago und Rodrigo, der erste Akt schließt dann ebenfalls wie bei Shakespeare mit Jago's erstem Monolog. Und dennoch wird während des ganzen Aktes die Scene nicht verändert. Brabantio wird nicht aus seinem Hause wach gerufen, sondern er wird auf dem Wege nach seinem Hause angesprochen. Es folgen dann die weitern Scenen auf der Straße. Nachdem Othello durch Cassio erfahren, daß der Senat nach ihm ausgesandt hat und Brabantio beschlossen, ebenfalls vor den Senat zu treten, kommt Lodovico, der ebenfalls Othello in jener Staatsangelegenheit aufsucht und nun ihm mittheilt, daß die Versammlung nach vergeblichem Warten auseinander gegangen sei. In der hieran sich knüpfenden Verhandlung des Brabantio wider Othello, übernimmt Lodovico so ziemlich die Reden des Dogen oder Herzogs von Venedig; Othello's Bericht, wie Desdemona ihn lieben lernte, ihr Erscheinen selbst und endlich Brabantio's Verzicht — das Alles wird auf der Straße verhandelt. Ebenso ist die Scenerie im 2. Akte vereinfacht, wo nach der Landung Othello's auf Cypern die Dekoration unverändert bleibt und die ganze Scene auf der Wache im Freien vor sich geht, — was in der That kaum etwas auffälliges hat. In ähnlicher Weise verfuhr der Bearbeiter auch in den andern Akten, bis zum Schlusse des Stückes, ohne daß wesentliche Veränderungen in der Handlung selbst vorgenommen sind, weder in Desdemona's Ermordung, noch in Othello's Tod. Außer dem Dogen fehlen im Personal auch noch Gratiano, Montano, Bianca und der Clown.

1769. Othello, Trauerspiel von Shakespeare, aus dem Englischen übersetzt. Frankfurt u. Leipzig 1769. (Ist mir nicht bekannt geworden.)

— „Kleopatra", im 2 Theile von Schmid's „Englisches Theater" (1769) ist eine Uebersetzung von Dryden's Tragödie.

— Goethe's erste Conception des Götz von Berlichingen. 1771.

1770. **Das Schnupftuch oder der Mohr von Venedig, Othello.** Ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear von J. H. S. (Im Goth. Theater-Kal. wird H. Steffens genannt.) Frankf. u. Leipz. 1770.

Der Verfasser dieser Bearbeitung bemerkt darüber selbst: Er habe damit nur eine „Kopey“ geben wollen „mit einigen veränderten Zügen, höchstens nur eine etwas sanft schattirte Zeichnung eines Brustbildes, wozu Shakespear das Original, mit dem ganzen Rumpfe, nach dem Geschmacke seiner Zeiten allzustark, allzuregelmäßig dreuste gemacht hatte.“

Man wird aus dieser Bemerkung sowohl, wie aus dem Geschmacke, den der Verfasser in der Wahl des Titels kundgibt, ungefähr auf den Werth dieser Bearbeitung schließen können. Das Original ist, mit Benutzung der Wieland'schen Uebersetzung, durch zahlreiche Weglassungen, ganz besonders aber durch eine famose Umwandlung der tragischen Schlußkatastrophe, erheblich verändert. Das Stück beginnt gleich mit dem 6. Auftritt des ersten Aktes, ganze Scenen zwischen Jago und Roderigo ꝛc. sind weggelassen, ohne daß das Fehlende nachträglich irgendwie ersetzt wäre, nur daß einmal u. A. aus dem 4. Akte ein Stück in den ersten Akt ungeschickt hineingeflickt ist. Der Hauptreiz des Stücks liegt jedoch in der Schlußentwickelung: Emilia wittert glücklicherweise das nahende Unheil, sie verbirgt sich in Desdemona's Zimmer und — versteckt heimlich Othello's Degen! (Das Ersticken im Original ist hierbei ignorirt.) So plump wie dieser Coup, ist auch die Aussöhnung mit Desdemona. Warum Othello sich hinterher einen Dolchstoß beibringt, ist unklar, da man nicht einmal Gewißheit darüber erhält, ob er daran sterben wird.

1771. Goethe geht mit der Idee um, einen dramatischen **Julius Cäsar** zu schreiben. Noch im Jahre 1774 schrieb er aus Frankfurt an den Consul Schönborn in Algier: „Noch einige Plane zu großen Drama's habe ich erfunden, das heißt das interessante Detail dazu in der Natur gefunden und in meinem Herzen. Mein Cäsar, der euch nicht freuen wird, scheint sich auch zu bilden.“ Goethe meinte damit wohl: euch Republikaner. A. Schöll hat in seinem Buche „Briefe und Aufsätze“ (1846) nachgewiesen, daß Goethe schon vier Jahre früher, als dieser Brief geschrieben war, Notizen zum Cäsar gemacht hatte. Es war dies in der Straßburger Zeit, als auch bereits Faust und Götz in ihm keimten. Unter dem Titel „Ephemerides“ hatte Goethe ein Heft in Quart mit 34 beschriebenen Seiten 1770 voll Notizen zu schreiben begonnen. A. Schöll theilt daraus Folgendes mit:

P. (Pompejus?) — Sie hassen dich von Herzen.

Sylla. Wenn sie nur erkennen was ich bin, das übrige steht bei ihnen, Lieb oder Haß.

Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwächst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem übern Kopf wachsen wird. Sylla.

Es ist ein Sakermentskerl. Er kann so zur rechten Zeit respektuos und stillschweigend dasteh'n und horchen, und zur rechten Zeit die Augen niederschlagen und bedeutend mit dem Kopf nicken.

Cäsar. Du weißt, ich bin alles gleich müde, und das Lob am ersten und die Nachgiebigkeit. Ja, Servius, ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünsch ich mir bis an's Ende große ehrenwerthe Feinde.

Servius nießt.

Cäsar. Glück zu, Augur! Ich danke Dir.

So lang ich lebe, sollen die Nichtswürdigen zittern, und sie sollen das Herz nicht haben, auf meinem Grabe sich zu freuen.

Schöll meint von dem Plane des Drama's: „Man sollte den Helden schon in seiner bedrängten Jugend sehen, da er, von Familie zum Anhang des Marius gehörig, von dessen Sieger Sulla am Leben bedroht, allmählig mit Vorsicht und Kühnheit sich unter diesem Tyrannen heraufarbeitete. Pompejus sollte gleichfalls, wie es scheint, unter Sulla, dem er zu seinem Parteisieg verholfen hatte, und nun unter ihm sich hob, im Vordergrunde stehen, bis sich, nach dem Tode des Diktators, Cäsar mit ihm verband, um erst neben, dann über ihn zu steigen."

Das Gerücht, Goethe sei mit einem Cäsar-Drama beschäftigt, erhielt sich noch lange fort. Im Reichardt'schen „Theater-Journal" v. J. 1777 enthielt das dritte Stück Scenen aus einem Drama „Cäsar" von Meißner mit der Bemerkung, der Verfasser habe die Arbeit nicht fortgeführt, da er hörte, daß Goethe auch einen Cäsar schreibe. Und noch mehrere Jahre später ist in dem Goth. Kalender unter Goethe's Dramen auch „Julius Cäsar" genannt.

1771. **Die lustigen Abentheuer an der Wienn.** Ein Lustspiel in fünf Aufzügen (von Secretär Pelzel.) Wurde in Wien 1771 aufgeführt, und erschien im Druck in der Sammlung: „Neue Schauspiele, aufgeführt in den kgis. königl. Theatern zu Wien". (4. Bd. 1772.)

Das Stück ist eine Wiener Lokalisirung der „lustigen Weiber von Windsor". Der Name des Verfassers ist in dem Vorbericht zu dem Bande als der eines „bekannten Theatralautors" angegeben: „In diesem Stücke" — heißt es weiter darin — „machte derselbe einen Versuch, Shakespeare'sche Lustigkeit auf deutschen Boden überzupflanzen. Seine Absicht würde wahrscheinlicherweise noch bessern Erfolg gehabt haben, wenn er Karaktere, Gesinnung und Reden, weniger Englisch hätte sein lassen. Man forderte hier, mehr deutsches in Behandlung des erwählten Stoffes, der an sich selbst viel komisches enthält — und man hatte dieses zu erwarten ein Recht, weil der Verfasser ein Lokalstück hoffen ließ —" ꝛc.

Das Stück scheint aber doch oft gegeben worden zu sein, und in der That ist wohl in der freien Behandlung des Stoffes das Mögliche für eine vollständige Lokalisirung geschehn. Der Verfasser selbst macht auch erst während des dritten Aktes unter dem Text beiläufig die Anmerkung: „Die Idee zum 3. 4. u. 5. Akt gab Shakespeare's Lustspiel »The merry wifes of Windsor«.

Die Eifersuchts-Scenen zwischen Herrn und Frau Cadena (eine Nachbildung des Mr. und der Mrs. Ford, und im Personal als „ungarische Familie" bezeichnet) eröffnen das Stück. Herr und Frau Page des Originals sind hier Herr und Frau von Lohenstein, und Falstaff figurirt als ein „Chevalier von Ranzenhoven". Anna und Fenton, Dr. Cajus und Pfarrer Evans fehlen ganz, dagegen hat Frau v. Cadena eine verschmitzte Zofe „Lottel"; Herr v. Cadena (Ford), um seine Frau zu entlarven, verkehrt mit Ranzenhoven unter dem Namen eines Baron von Trottberg. Eine hervorragende Stelle nimmt die Wirthin zu Hietzing „Lena" ein, welche am Schlusse Ranzenhoven heirathet und von Cadena ausgestattet wird. Der Dialog ist durchaus eigenthümlich, nur vereinzelte Shakespeare'sche Dialog-Wendungen sind nachgebildet. Dem Falstaff sind auch einige Dialogstellen aus Heinrich IV. zuertheilt, so am Schlusse des 4. Aktes. Herr v. Ranzenhoven hat von Herrn v. Cadena eine Ausforderung erhalten, die an ihn als einen „Mann von Ehre" gerichtet ist. Als er dieselbe angenommen und mit seinem Diener allein ist, heißt es weiter:

„(Er lauft schnell, im Kreise, tiefdenkend herum). Daß ich ein Narr wäre! — — Sind alle Anstalten gemacht? — — Der Geyer möchte das Blut aufhalten, wenn mein Wannst eine Lücke bekäme! — — Komm, zeig mir den

Berg, den Ort — aber die Ehre, die ich verpfändet — Was ist die Ehre? Ein Wort. Was ist das Wort Ehre? Luft. Wer besitzt sie? Ranzenhoven der gestern erstochen worden. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Nützt sie ihm? Nichts. Gehorsamer Diener wir fahren nach Hetzendorf."

Von den Hauptscenen des Originals fällt u. A. die Verkleidung Falstaffs als Base aus Brentford weg. Das Stück spielt abwechselnd in Penzing und in Hietzing; der letzte Akt spielt „um Mitternacht, auf dem Berge am Schönbrunnergarten". Die Foppereien Falstaffs durch die Elfen-Chöre sind hier in der deutschen Nachbildung charakteristisch für den damals gerade in Wien entbrennenden Streit gegen die Hanswurst-Herrschaft.

Als Ranzenhofen schon am Boden liegt und der Elfen-Chor erschienen ist, spricht die

Feenkönigin. Schrecken der Menschenwelt
Kinder der Nacht!
Elfen, Elfinnen, Gespenste!
Auf!
Schwinget euch alle,
Rauschet in Lüften,
Drängt euch!
Wandelt im Glockengeheule;
Treibet Orkane von den Bergen ins Thal!
Quälet die Erdebewohner,
Auf!

(Ein Fackelschwarm entfährt in Wirbeltönen. Eine wilde stürmisch-heulende Musik begleitet die Abfahrt. Sie verflößet sich in bizarre burleske Tönungen, nach denen wälsche und deutsche Pickelhäringe herbeytanzen.)

Feenkönigin. Ihr, ihr eckelgeschaffenen!
Geister der Fraze,
Pickelhäringe! Eulenspiegels!
Fort!
Gaukelt verwahrlosten Sterblichen Unsinn vor,
Dem gelbwangigten Mädchengeschlechte Posse,
Reitzet die Lunge des Volks.
Fort!

(sie hatten ihr Gebot gehört und itzt gaukeln sie in charakteristischer Musik und Tanze hinweg.)

Feenkönigin. Ihr aber, Kinder des Lichts,
Töchter der Himmeln,

Feengeburth! entladet die schwerere Hülle,
Und Sylphiden gleich harrt!

— — — — —

Ich schmecke die gröbere Hülle einer Erdengeburth.
Auf!
Reihet euch in Chöre; zündet die Fackeln;
Versuchet die Hülle des Erdwurms;
Ist sie rein,
So gewöhnt sie die Flamme.
Ist sie mit Lüsten befleckt,
So widersteht ihr das Feuer.
Versuchet!

(Zwei Mädchen mit Fackeln berühren die Spitze seiner Finger; er zuckt und schreyt.) ꝛc. ꝛc.

Am Schlusse des Stückes, nachdem v. Ranzenhoven und Lena sich vereinigt haben und Herr v. Cardena ihm 6000 Thaler, Frau v. Lohenstein 4000 Thaler als Darlehn versprochen, gelobt Ranzenhoven, ein neues Leben damit zu beginnen:

„Nun traute Lena! wir kaufen Weingärten, und bauen ein Gasthaus, und schaffen uns Aecker (vor sich). Ich werde was meine Ahnen waren. — Aecker Lena! und ich ergötze mich an jungen Gänsen, und Hünchen und Enten; wir schenken guten Wein und locken uns Gäste. Wenn Sie meine Damen! dann einmal dem ehrlichen Gastwirth Ranzenhoven zusprechen wollen, so spring ich vor Freude im Saale, und wir füllen die Gläser, und erzählen uns alte Historien . . . . von meinen jugendlichen Thorheiten; die Geschichte vom Wäschkorb; kurz, wenn Sie wollen: die lustigen Abentheuer am reißenden Strome der Wienn." — Ende.

1772. Lessing's „Emilia Galotti."

1772. Cymbelline, König von Britannien. Ein Trauerspiel. Nach einem von Shakespear erfundenen Stoff.
Danzig, bei Jobst Herrmann Flörcke. 1772.

Der auf dem Titel nicht angegebene Verfasser des Stückes ist Professor Joh. Georg Sulzer. In einem „Vorbericht" heißt es: Der Verfasser habe nie für die Schaubühne gearbeitet, und bei Verfertigung dieses

Stückes auch nicht die Absicht gehabt, es völlig auszuarbeiten. Indem er sich mit Shakespeare beschäftigte, habe er oft bedauert, „daß ein so fürtreffliches Genie so gar nichts von der Kunst und dem Geschmack der Alten, die Handlung auf die einfachste natürlichste Art vorzustellen, besessen hat. Er überlegte dabei, wie etwa Sophokles, wenn er diesen Stoff zu behandeln gehabt hätte, die Sachen würde eingerichtet haben. Dieses veranlaßte ihn, mit dem Cymbeline, einem der unordentlichsten und in der That abentheuerlichsten Stücken des Engländers, einen Versuch zu machen. Ihm (Sulzer) schien, daß dieses Stück, ohne die tragischen Schönheiten zu verlieren, ganz regelmäßig und noch mit ziemlicher Einfalt könnte angeordnet werden. Er entwarf den Plan dazu, und war damals zufrieden, die Möglichkeit, diesem Stück eine regelmäßige Form zu geben, erfahren zu haben." Professor Sulzer unternahm es also, was gerade bei diesem Stück eminente Schwierigkeiten hatte, die Dichtung nach dem Gesetze der drei Einheiten zurecht zu machen und mußte deshalb natürlich eine vollständige Umarbeitung vornehmen.*) Er bemerkt übrigens außerdem in dem Vorwort ganz verständig: Er wisse wohl, daß kein Stück, dem es an innerer Kraft fehle, „durch Regelmäßigkeit und Einfalt gut werden kann. Aber wenn es gut ist, so thut es seine Wirkung um so viel sicherer, je regelmäßiger es ist".

Diese Regelmäßigkeit, vor Allem die größere Einheit zu erreichen, beginnt nun der Verfasser das Stück erst in jenem Theil der Handlung, wo bei Shakespeare die letzte Scene des dritten Aktes beginnt, nämlich vor der Höhle, wo die bereits verkleidete Imogen mit Belarius und den beiden jungen Königssöhnen zusammentrifft. Wie der Verfasser, wie es doch für das Verständniß der Handlung nöthig war, die Ereignisse der ersten 3 Akte nachholt, ist geschickt genug gemacht. Im 4. Auftritt erfährt Imogen durch Pisanio, welchen Auftrag dieser von Posthumus erhalten, und welche schändliche Beschuldigungen diesen dazu gebracht. Nachdem Imogen in die Grotte gegangen und dort entschlummert ist, kommt Posthumus mit

*) Cymbeline war in der Wieland'schen Uebersetzung noch nicht enthalten, sonach also schöpfte Sulzer direct aus dem Englischen. Auch von den bereits in England erschienenen Bearbeitungen (von Durfey 1682, Ch. Marsh 1755, Hawkins 1759 und Garrick 1759) scheint Sulzer nichts benutzt zu haben.

Pisanio zusammen, erzählt Letzterm die ganzen Vorgänge mit dem Römer Jachimo und was dieser ihm für Zeichen von Imogen's Untreue überbracht habe. Posthumus erhält nun durch Pisanio's Schilderung von Imogen's reiner Liebe und Treue die Ueberzeugung, daß er betrogen sei. Aber Pisanio verräth ihm noch nicht den Aufenthalt der Imogen. Der zweite Akt, der wieder vor der Höhle spielt, enthält die Scene mit Cloten und dessen Tod. Auf diese Scene beschränkt sich die ganze Rolle Cloten's. In den folgenden Scenen des Belarius und der Königssöhne erfährt man von dem Kriegszug der Römer gegen Britannien und sie bewaffnen sich, um für ihr Vaterland zu kämpfen. Im dritten Akte — das ganze Stück spielt vor jener Höhle im Walde — erscheint Cymbeline, von Pisanio geleitet, reuig über die Verstoßung des Posthumus und unglücklich über die Flucht Imogen's, die er hier wiederzufinden hofft, welche aber unterdeß — erschreckt durch den Leichnam Cloten's — der Höhle entflohen ist. Der Krieg hat schon begonnen; die Königin erscheint ebenfalls und durch Cymbeline erfahren wir von deren Bosheit und Ränken, wegen welcher er sie anklagt. Im 4. Akte kommt Posthumus, fechtend mit dem Römer Tarquinius (dies ist hier der Name des Jachimo), um diesen für seinen schändlichen Betrug zu strafen. Tarquinius sinkt getroffen nieder und berichtet nun sterbend dem Posthumus das Alles, was wir bei Shakespeare schon zu Anfang des 3. Aktes in Wirklichkeit dargestellt sehn, wie er in Imogen's Gemach kam u. s. w. In den weiteren Scenen dieses Aktes geschieht das Wiederfinden des Posthumus und der Imogen, und das Uebrige der Handlung stimmt im Wesentlichen mit der Shakespeare'schen Darstellung überein.

Trotz des heitern, nach allen Beziehungen so befriedigenden Ausganges dieses Drama's, nennt der Bearbeiter dasselbe ein „Trauerspiel". Er spricht sich selbst über das Wesen des Tragischen im Vorwort aus, ohne aber die gewählte Bezeichnung für das Stück motiviren zu können. Uebrigens versichert er in bescheidenster Weise am Schlusse nochmals, daß er zu einer Arbeit wie die vorliegende, sich nicht für den rechten Mann halte; er werde sich deshalb sehr freuen, wenn vielleicht ein Anderer dadurch angeregt würde, die Sache besser zu machen.

Wenn nun auch Sulzer durch die so schwierige und zum Theil recht geschickte Vereinfachung der Handlung den romantischen Reiz der Shakespeare'schen Dichtung zerstört hat, und bei der großen Unvollständigkeit der Charaktere schwerlich mit dieser Bearbeitung auf einen Eindruck rechnen konnte, so interessirt doch das ganze Experiment durch seine große Kühnheit.

1773. Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Stephanie dem Jüngern.*) Wien 1773. (In „Neue Schauspiele" 2c.). Zum ersten Male aufgeführt in Wien 1772, 2. November.

Dies Stück ist eine vollständige Umarbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, welcher nur einige Scenen, und diese nicht unverändert, entlehnt sind.**) Im Interesse der Einheit der Zeit beginnt der Verfasser sein Stück gleich mit der Schluß-Katastrophe, als bereits Prinz Malcolm mit dem englischen Heere im Anzug ist. Dadurch ist nun in der That die Handlung sehr vereinfacht worden, wenn auch selbstverständlich der tiefe Sinn dieser Tragödie damit gänzlich vernichtet werden mußte. Auf Sinn und Poesie war es auch bei der Fabrikation dieses Stückes keineswegs abgesehen.

Das Stück beginnt während eines nächtlichen Ungewitters im Walde, wo Macbeth und Banquo, die den Pfad verloren haben, erscheinen. Im Laufe des Gesprächs glaubt Macbeth Stimmen in der Nähe zu hören; er deutet dies, daß doch das „englische Heer" wirklich herbeikomme und schon nahe sei. Banquo sucht seine Besorgnisse zu zerstreuen, da erscheint der Geist des Königs Dunkan. Macbeth spricht ihn an, er zieht den Degen, — der Geist antwortet nicht —

*) Stephanie d. Jüngere, ein bekannter Wiener Schauspieler und sehr fruchtbarer Theater-Schriftsteller, war 1741 in Breslau geboren und starb in Wien als Schauspieler i. J. 1800. Als Theater-Dichter übte er in Wien lange Zeit einen großen, nicht gerade günstigen Einfluß. Manche seiner Lustspiele, z. B. „Der unglückliche Bräutigam", „Der Tadler nach der Mode" verrathen Humor und große Bühnenkenntniß.

**) Ueber sein Verhältniß zu Shakespeare spricht Herr Stephanie sich selbst im Vorwort zu dem Stücke aus: . . . „Der Stoff dieses Trauerspiels schien mir so vorzüglich, daß ich es wagte einen Plan darüber zu entwerfen um es vor das Theater-Publikum brauchbar zu machen. Ich nahm Buchananus Historie von Schottland zu Hülfe, und fand, daß Shakespear in seinem Macbeth derselben so treu gefolget, daß dieses Stück einen Zeitraum von 17 Jahren erfordert. Ich glaubte nicht anders anfangen zu können, als wenn ich Malkolm mit dem englischen Heere schon in Schottland angelangt seyn ließ, und den Zeitpunkt von Macbeth's letzten Tagen zu meiner Bearbeitung wählte" . .

„Macbeth (fängt an zu beben). Banquo! — ich erkenne — Ich wünschte es wäre Phantasey — Erinnert ihr euch nicht jemals eine Person gekannt zu haben, die dieser Gestalt ähnlich war!

Banquo. Mein Herz schlägt so stark, daß mein Gedächtniß mir den ermordeten König Dunkan vorstellt" . . . .

Als Macbeth den Geist mit dem Degen anfällt — rufend: „Du bist — —" antwortet dieser: „Dein Oheim, den du ermordet!" und verschwindet.

Macbeth und Banquo besprechen sich weiter über das Ereigniß, Macbeth sagt u. A.:

„. . . Banquo! Der Sturz meiner Regierung ist da! Die Natur bildet mir ihn in dieser schrecklichen Nacht vor — der Geist meines Oheims, der mich 17 Jahre in meiner Usurpation ruhig ließ, kommt, mir das Ende derselben anzudeuten! . . . ." Das Gespräch dauert noch lange fort; wir erfahren u. A. daraus, daß Banquo bei der Ermordung des Königs gleichen Antheil hatte, wie Macbeth. In der nächsten Scene kommt Curan und ein „alter Mann", sie sprechen über das furchtbare Unwetter und der alte Mann erinnert sich, daß vor 17 Jahren eine eben solche schreckliche Nacht war, „als der König Dunkan ermordet wurde".

Noch im ersten Akte erscheint Macduff mit den Seinen, in eben demselben Walde.

Im zweiten Akt erfahren wir, daß Banquo bereits von Macbeth aus dem Wege geräumt ist. Macbeth erzählt außerdem der Königin: jene drei Hexen, die vor 17 Jahren ihm „im Traum" erschienen waren, ihn König nannten und ihn dadurch zum Morde anstachelten, dieselben Hexen seien in dieser Nacht ihm wieder „im Traum" erschienen „und zählten aus Banquo's Nachkommen acht Könige von Schottland".

In demselben Akte werden uns Fleance, sowie „Gonerill" eine Tochter Macduff's vorgeführt; sie erfährt durch ein Schreiben ihres Vaters, daß dieser zu den Engländern gegangen sei, um mit ihnen gegen Macbeth zu kämpfen. Hierauf ist die Gastmahls-Scene mit Banquo's Geist nachgebildet; die Scene ist sehr gekürzt und noch dadurch modificirt, daß Fleance gegenwärtig ist und den Geist seines gemordeten Vaters sieht, als dieser sein Gewand aufreißt, und die blutigen Wunden zeigend, auf Macbeth weist. Alle Gäste, die dies ebenfalls sehen, verlassen voll Entsetzen den Saal. Macbeth schließt die Scene und den Akt mit jenem grandiosen dem Shakespeare'schen Text entnommenen Satze: „Es ist von jeher Blut vergossen worden, schon in jenen alten Zeiten . . ." zc. Erst im dritten Akte erfährt Macduff, daß sein Weib und seine Kinder, bis auf zwei, ermordet seien. Fleance ist es gelungen, Macbeth

zu entrinnen und zu Macduff und Malcolm zu gelangen. Im vierten Akte gibt Macbeth der Tochter Macduff's, Goneril, seinen Wunsch zu erkennen, sich mit ihr zu vermählen; er will sich von der Königin trennen .. „sie ist unvermögend dem Thron Erben zu geben ..." Goneril, welche mit Fleance im Liebesverhältniß, weist Macbeth zurück. Macduff kommt im vierten Akte in der Maske eines gemeinen Soldaten in Macbeth's Lager und hat dort eine Scene mit seiner Tochter. Bei der Königin zeigen sich bereits Spuren ihres Wahnsinns.

Zwar sind mit den Hexen in diesem Stücke auch deren weitere Prophezeihungen (bezüglich des wandernden Waldes und Macduff's) ganz weggelassen; dafür aber hat der Geist Dunkans die Rolle des steinernen Comthur's erhalten; auch Dunkans Statue spricht Donnerworte zu dem Mörder und am Schlusse erscheint er nochmals, Malkolm zu segnen. Die Scene der Lady Macbeth mit dem Arzte und der Kammerfrau, im letzten Akte, ist ziemlich beibehalten, aber die ganze Schluß-Katastrophe gehört wieder dem Genie des Herrn Stephanie an. Lady Macbeth rast mit zwei Dolchen in den Gemächern, im Wahnsinn stürzt sie sich auf Macbeth, ihn durchbohrend, so daß die eindringenden Feinde den Tyrannen schon todt finden. Am Schlusse brennt das Schloß, die Königin wird von Angst und Verzweiflung hin und her getrieben, stürzt sich zuletzt auf den Körper Macbeth's und wird mit ihm von den Trümmern des einstürzenden Saales begraben.

Der Verfasser des Vorberichts für den 5. Band der genannten Schauspiel-Sammlung sagt zwar sehr gelassen, dem Herrn Stephanie sei mit diesem Stück gelungen, „was bisher Allen, die Versuche von der Art gemacht, fehlgeschlagen ist: ein brauchbares Stück nach Shakespear den deutschen Schaubühnen zu liefern" — aber er fügt naiv genug hinzu, es sei damit auch noch eine Nebenabsicht erreicht worden, nämlich ein bis dahin vielfach gegebenes und am Allerseelentag abgedroschenes Mord- und Spektakelstück „das steinerne Gastmahl" durch etwas neues zu ersetzen. Und wirklich diente dieser „Macbeth" solchem Zwecke mehrere Jahre hindurch, indem er am 3. November als Mordstück das regelmäßige Futter für den Allerseelentag war. Aber i. J. 1777 trug Herr Stephanie in dieser Directionssitzung selbst den schriftlich motivirten Wunsch vor, das Stück nicht ferner mehr zu geben, da die Geistererscheinungen, überspannte Charaktere und allerlei auf den schlechten Geschmack des Publicums speculirende Dinge des Nationaltheaters unwürdig seien.

1773. „**Hamlet** Prinz von Dännemark. Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear.“ Gedruckt in: „Neue Schauspiele, aufgeführt in den kaiserl. königl. Theatern zu Wien“. Preßburg 1773.

Diese Bearbeitung von Heufeld*) wurde am 16. Januar 1773 in Wien zum ersten Male aufgeführt. Sie ist insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie der Schröder'schen Bearbeitung, die später auf alle Bühnen kam, nicht allein um beinahe vier Jahre vorausging, sondern derselben auch als Grundlage diente. Auch die von Heufeld geänderten Namen — Oldenholm für Polonius, Gustav für Horatio, Bernfield, Ellrich und Frenzow (für Bernardo, Marcellus und Francisko) — hat Schröder mit übernommen; von Rosenkrantz und Güldenstern ist nur der Letztere geblieben, wie bei Schröder. Laertes und die Todtengräber sind von Heufeld ganz weggelassen. Der erste Akt endet schon mit den Worten Hamlet's: „Meines Vaters Geist in Waffen?“ u. s. w. und füllen dann die weitern Scenen aus dem 1. Akte des Originals den 2. Akt aus, welcher — da überdies noch die ganzen Scenen zwischen Polonius, Ophelia und Laertes wegfallen — ziemlich kurz wird. Im 3. Akte (II. Akt des Originals) bleibt wieder die Scene zwischen Polonius und Reynald weg. Das erste Gespräch mit den Schauspielern ist zwar beibehalten, aber mit Weglassung der ganzen Rede des Aeneas, welche nur mit dem Anfangs-Vers bezeichnet wird, worauf natürlich auch die Betrachtungen Hamlets über die Wirkung der Rede wegfallen. Doch schließt der Akt mit dem Entschlusse Hamlets, durch das Schauspiel das Gewissen des Königs zu erwecken. Der Monolog Hamlets „Sein oder Nichtsein“, und die Scene mit Ophelia kommt hierdurch in den vierten Akt, der dann noch Hamlets Ermahnungen an die

---

*) Franz Heufeld, geb. 1731, war Beamter in Wien, und wirkte seit 1768 als Dramaturg des Theaters zu Gunsten eines bessern Geschmacks. Er war Verfasser mehrerer Schau- und Lustspiele; ein viel gegebenes Stück von ihm war „Julie“, nach Rousseau's „neuer Heloise.“ — Heufeld muß auch „Romeo und Julie“ fürs Wiener Theater bearbeitet haben. Wenigstens heißt es in der „Chronologie des deutschen Theaters“ aus dem Jahre 1771: „Herr Heufeld machte zu Romeo und Julie einen fröhlichen Ausgang“. — Da jedoch damals noch überall Weiße's „Romeo und Julie“ auf dem Theater paradierte, so bezieht sich diese Bemerkung wohl auf das deutsche Stück, das auch einen „fröhlichen Ausgang“ viel eher verdient.

Schauspieler und die ganze Schauspiel-Scene enthält, in welcher der Bearbeiter den Text des Schauspiels in Verse (Alexandriner) gebracht hat. Dem Aufbruch des Königs folgen nur noch einige kurze Reden zwischen Hamlet und Horatio, und den Akt schließt dann Hamlet mit den Worten: „Komm, man wird bald eine Comödie spielen, die ihm (dem König) noch weniger gefallen wird."

Die hier im Original noch folgenden Scenen des dritten Aktes, sammt dem ganzen 4. und 5. Akt hat der Bearbeiter sodann in einen einzigen und zwar nicht übermäßig langen Akt zusammengedrängt. Bei dieser kühnen Operation sind ganz ausgetilgt: Beide Scenen der wahnsinnigen Ophelia und des Laertes, Hamlets Reise nach England, die ganze Scene auf dem Kirchhof und das Erscheinen des Fortinbras. Da Laertes überhaupt ganz fehlt, so fällt auch das Kampfspiel weg. Ganz kurz ist nur vorher angekündigt, daß Hamlet wegreisen müsse; er sagt: „Ich soll reisen, damit ich ermordet werde," und hieran knüpft sich dann in aller Kürze die Schlußkatastrophe, in welcher der König von Hamlet erstochen, die Königin vergiftet wird, und im Sterben ihre Mitschuld an dem Morde ihres Gemahls gesteht. Dies Motiv sowohl, wie auch der ganze Schluß der Tragödie, in welcher Hamlet am Leben bleibt, ward später ebenfalls von Schröder beibehalten.

Für Heufeld's Bearbeitung ist die Wieland'sche Uebersetzung streng im Wortlaut beibehalten, mit Ausnahme der erwähnten Schauspiel-Scene.

Herder's Abhandlung über „Shakespeare" in der Schrift „Von deutscher Art und Kunst".

1773. Die ländlichen Hochzeitfeste, Lustspiel in fünf Aufzügen. (Aufgeführt in Wien 1773, gedruckt im siebenten Bande der Sammlung „Neue Schauspiele" ꝛc., Wien 1773.)

Das Stück, dessen Verfasser ein Herr von Pauersbach, ist eine Nachbildung des „Sommernachtstraum", und zwar desjenigen Theils der Handlung, welchen schon Gryphius umgearbeitet hatte. Der neue Verfasser hat aber den Stoff auf eigene, durchaus selbständige Weise weiter ausgearbeitet, die Bauernkomödie sowie die Vorbereitungen zur Hochzeit in mannigfachen Beziehungen ausgeführt. Herr und Frau von Jössen

sind die Eltern der Braut Fräulein Rosalie, welche mit dem Herrn von Thallmann verlobt ist. Die Verbindung soll durch eine Intrigue gestört werden, welche Graf Rosenblüh anstiftet. Nachdem er mit seinen unverschämten Liebesbewerbungen um Rosalie von dieser wiederholt und nachdrücklich zurückgewiesen ist, macht er während der Hochzeitsfeierlichkeiten den Versuch, Rosalie mit Gewalt zu entführen. Der Streich wird aber vorher verrathen und Graf Rosenblüh mit Schimpf und Spott hinweggeschickt. Zwischen diese durch fünf Akte gehende ebenso simple als plumpe Intrigue ziehen sich die Scenen der Bauern, welche — unter Leitung des Dorfschulmeisters Schneck — zur Hochzeitsfeier eine Komödie von „Hero und Leander“ aufführen wollen, und mehrere Akte hindurch mit dem Bau des Theaters, mit dem Memoriren der Rollen rc. sich abmühen.

1774. Verlorne Liebesmüh, unter dem Titel: „**Amor vincit omnia.** Ein Stück von Shakespeare“.

Diese interessante Verdeutschuug von Shakespeare's »love's labour's lost« ist von dem genialen J. M. R. Lenz*), der das Stück mit einer Schrift „Anmerkungen übers Theater“ 1774 erscheinen ließ. Der Aufsatz selbst handelt über das Wesen der Tragödie und der Komödie und richtet sich hauptsächlich mit großer Schärfe und Bitterkeit gegen die französischen Klassiker — nach Lessing's Vorgang — zu Gunsten Shakespeare's. Der eigenthümliche Schluß des Aufsatzes leitet dann mit folgenden Worten die nachfolgende Shakespeare'sche Komödie ein:

... „Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unübersetzten**) — Volksstück — Komödie von Shakespeare aufwarten. — — Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältniß gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen,

*) Joh. Mich. Reinhold Lenz, in Liefland 1750 geboren, studierte seit 1768 in Königsberg Theologie, kam später nach Straßburg, wo er seine Freundschaft mit Goethe knüpfte. (Vergl. im I. Abschnitt S. 123 ff.) Seine „Gesammelten Schriften“ gab 1828 L. Tieck heraus.

**) In Wieland's Shakespeare-Uebersetzung war das Stück noch nicht enthalten.

sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig, als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlstand nicht. Sie werden also hier nicht ein Stück sehen, das den und den, der durch Augengläser bald so, bald so, verschoben darauf losguckt, allein interessirt, sondern wer Lust und Belieben trägt, jedermann, bringt er nur Augen mit und einen gesunden Magen, der ein gutes spasmatisches Gelächter — doch ich vergesse hier, daß ich nicht das Original, sondern — eheu discrimina rerum — meine Uebersetzung ankündige — mag er immerhin auftreten, mein Herkules, wär's auch im Hemd der Dejanira — —"

Lenz selbst nennt seine Arbeit eine „Uebersetzung", nicht Bearbeitung. In der That ist er — wie es seine flammende Begeisterung für Shakespeare und sein Verständniß desselben schon voraussetzen ließe — von dem Original nur wenig abgewichen. Seine Aenderungen sind nur Kürzungen und zwar fast durchgängig sehr zweckmäßige. Selbst in der Akteintheilung hält er sich an den englischen Text, obwohl die Eintheilung bekanntlich keine glückliche ist. Die Namen — auch die der lächerlichen Personen: Costard, Dull, Moth — hat er sämmtlich beibehalten und der Scenen-Gang ist völlig unverändert. Der Dialog — durchgängig in Prosa, mit Ausnahme der eingestreuten Gedichte — ist dem Sinn des Originals getreu, dabei aber selbständig deutsch in Ausdruck und Stil. Die bedeutendsten Kürzungen sind: im II. Akt in der zweiten Hälfte der Scene, nach des Königs Abgang, im III. Akt in der Mitte der Scene, und in der 1. Scene des IV. Aktes. Den Schluß des Stückes hat er dahin geändert, daß er — nachdem dem unglücklichen Ritterbund von den Damen die Buße aufgegeben ist — den letzten Auftritt vom Wiedererscheinen des Armado mit den Gesängen des Frühlings und Winters wegläßt. Bei Lenz lautet der Schluß des Stückes:

Rosaline (zu Biron) . . . . . „Also wenn kranke Ohren betäubt, von dem kläglichen Schall ihrer eigenen Seufzer und ihres Geächzes Euch

willig anhören, so fahrt fort darin, und ich will Euch mit sammt Eurem Fehler heirathen, aber ist das nicht so, fort mit dem Geist, und ich werde vergnügt seyn, Euch ein Pfund leichter an Witz zu bekommen, aber mit einem bessern Herzen.

Biron. Zwölf Monat? sey es! was thut man nicht, so viel zu gewinnen, ich will zwölf Monat im Hospital scherzen.

Prinzessin. Und so mein Prinz! nehm' ich meinen Abschied.

König. Nein Madame! wir werden Euch begleiten.

Biron. Unsere Freude endet wenigstens nicht wie eine Komödie, Hans heirathet nicht Gretchen — so ähnlich auch alles sonst einer Komödie sah.

König. Es fehlen nur noch zwölf Monat und ein Tag dran, so wird's eine.

Biron. Das ist zu lang für ein Schauspiel."

1775. (**Othello. Ein Trauerspiel, nach Shakespeare. Stadt Kempten, 1775.** Ist eine neue Auflage der Schmid'schen Bearbeitung von 1769.)

1775. Othello wird in Berlin — 29. April 1775 — aufgeführt, unter dem Titel: „Othello, Statthalter in Cypern, oder der Mohr von Venedig". Es war dies vermuthlich die Schmid'sche Bearbeitung (S. 218); wenigstens heißt es in der „Chronologie des deutschen Theaters" vom J. 1775 bei Erwähnung des Schmid'schen Othello: „welchen Döbbelin aufgeführt hat." Und Döbbelin's Direktion in Berlin hatte gerade in diesem Jahre (17. April) begonnen.

1775. William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe von **Joh. Joach. Eschenburg,** Professor am Collegio Carolino in Braunschweig.

Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie.

Erschien zuerst in 12 Bänden 1775—1777, welche die Shakespeare'schen Stücke in nachstehender Folge bringen:

Erster Band (1775). I. Der Sturm. II. Ein Sommernachtstraum. III. Die beyden Veroneser.

Zweyter Band (1775). I. Gleiches mit Gleichem. II. Der Kaufmann von Venedig. III. Wie es euch gefällt.

Dritter Band (1775). I. Der Liebe Müh ist umsonst. II.

Das Wintermährchen. III. Der heilige Dreikönigsabend, oder Was ihr wollt.

Vierter Band (1775). I. Die lustigen Weiber zu Windsor. II. Die Kunst eine Widerbellerin zu zähmen. III. Die Komödie der Irrungen.

Fünfter Band (1776). Zwei Lustspiele: I. Viel Lärmens um Nichts. II. Ende gut, alles gut. III. Macbeth, ein Trauerspiel.

Sechster Band (1776). I. Leben und Tod des Königs Johann. II. Leben und Tod Richards des Zweyten. III. Erster Theil Heinrichs des Vierten.

Siebenter Band (1776). I. Zweyter Theil Heinrichs des Vierten. II. Leben Heinrichs des Fünften. III. Erster Theil Heinrichs des Sechsten.

Achter Band (1776). I. Zweyter Theil König Heinrichs des Sechsten. II. Dritter Theil König Heinrichs des Sechsten. III. Leben und Tod König Richards des Dritten.

Neunter Band (1777, wie auch die folgenden): I. Leben Heinrichs des Achten, ein historisches Schauspiel. II. Kajus Marcius Koriolanus; und Julius Cäsar; zwey Trauerspiele.

Zehnter Band. I. Antonius und Kleopatra. II. Timon von Athen. III. Titus Andronikus.

Elfter Band. I. Troilus und Kressida. II. Cymbeline. III. König Lear.

Zwölfter Band. I. Romeo und Julie. II. Hamlet. III. Othello.

(Der dreizehnte Band, die zweifelhaften Stücke Sh's. enthaltend, erschien erst 1782.)

Diese Eschenburg'sche „neue Ausgabe" der Shakespeare'schen Werke ist eine Verbesserung und Vervollständigung der Wieland'schen Uebersetzung. Eschenburg selbst erklärt: die Veranlassung dazu sei ihm von Herrn Prediger Zollikofer in Leipzig gegeben worden, der — nachdem Wieland die weitere große Arbeit, die noch fehlenden Stücke zu übersetzen, nicht hatte übernehmen wollen — Eschenburg den Verlegern für dies Unternehmen vorschlug. „Ihm — sagt Eschenburg — verdanke ich also die vertrautere Be-

kanntschaft, die ich durch diese Beschäftigung mit einem Dichter erhielt, den man — gleich allen guten und bewährten Menschen, immer lieber gewinnt, je länger, je näher man ihn kennen lernt, je sorgfältiger man ihn studirt. ."

Außer den nothwendigen Ergänzungen der in Wieland's Uebersetzung weggelassenen Scenen sind also selbständige und durchaus neue Uebersetzungen Eschenburg's: Der Liebe Müh umsonst; die lustigen Weiber; die Widerspänstige; Ende gut, alles gut; Heinrich V.; alle drei Theile Heinrich's VI.; Richard III.; Heinrich VIII.; Koriolan; Titus Andronikus; Troilus und Cressida; Cymbeline.

Wie schon Wieland in seiner Prosa-Uebersetzung nur eines der Stücke (den Sommernachtstraum) im Versmaaße des Originals wiedergab, so hatte auch Eschenburg bei seinen eigenen Uebersetzungen die Prosa mit Ausnahme nur eines Stückes beibehalten. Dies eine Stück in Versen ist Richard III. und Eschenburg hatte auch hiermit ein vollwichtiges Zeugniß für eine große Befähigung dafür abgegeben.

Im Uebrigen hatte er die Wieland'schen Stücke oft mit Einsicht und Glück verbessert, ohne in den Aenderungen allzuviel zu thun.*) Wieland hatte schon (im Deutschen Merkur) den Wunsch ausgesprochen, daß sein Nachfolger sich vor der Verschönerungs-Sucht hüten möchte, unter welcher Shakespeare's Genie mehr leiden würde, als unter seiner (des Uebersetzers) vielleicht allzu gewissenhaften Treue. Und nach dem Erscheinen der ersten vier Bände von Eschenburg's Ausgabe sprach Wieland mit freudigster Anerkennung sich für dieselbe aus.

Sogleich nach Vollendung der Eschenburg'schen Uebersetzung erschien ein Nachdruck derselben mit Verbesserungen, eigentlich nur Veränderungen, und zwar unter dem Titel:

„Wilhelm Shakespeare's Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg. Neue verbesserte Auflage. Mannheim". Der Hauptbetrug hierbei lag darin, daß man aus dem Titel annehmen sollte, die sogenannten Verbesserungen rührten von Eschenburg selbst her. Der dreiste Corrector aber war ein Professor Gabriel Eckart in Mannheim. Fast alle

*) Eschenburg benutzte für die Textverbesserungen die Ausgabe von Johnson und Steevens (London 1773).



Veränderungen desselben, die nur gemacht waren, um das Betrügerische des Unternehmens zu verdecken, sind entweder ganz gleichgiltige oder es sind entschiedene Verschlechterungen, wie Eschenburg am Schlusse des 13. Bandes seiner Ausgabe nachweist.

Eine neue umgearbeitete Ausgabe des echten Eschenburg'schen Shakespeare („Shakespeare's Schauspiele, mit kritischen Anhängen versehen von J. J. Eschenburg") erschien in den Jahren 1798—1806, in demselben Züricher Verlage.

1776. Erste Aufführung des „**Hamlet**" in Hamburg, in der Bearbeitung Fr. L. Schröders.

Im Sommer des Jahres 1776 machte Schröder (geb. 1744 in Schwerin), welcher 1769 in Hamburg die Leitung des dortigen Theaters in Gemeinschaft mit seiner Mutter von seinem Stiefvater Ackermann übernommen hatte, eine Reise über Braunschweig, Dresden und Prag nach Wien. In Prag hatte er Gelegenheit, die Heufeld'sche Bearbeitung des Hamlet zu sehen, und die Aufführung machte auf ihn einen solchen Eindruck, daß er sich sogleich daran machte, die Tragödie für Hamburg zu bearbeiten, wobei er die Heufeld'sche Einrichtung, welcher die Wieland'sche Uebersetzung zu Grunde lag, im Wesentlichen beibehielt, indem er nur aus den ersten Akten Einiges kürzte, anderseits (namentlich in den letzten Akten) mehrere Scenen, die Heufeld weggelassen hatte, wieder herstellte. So kam Hamlet am 20. September 1776 in Hamburg zur Aufführung und erregte einen bisher kaum dagewesenen Beifall. Schröder selbst hatte die Rolle des Geistes übernommen, den Hamlet spielte Brockmann, der hiermit seinen Ruhm als Schauspieler für ganz Deutschland begründete; die Rolle der Ophelia gab Dorothea Ackermann. — Schröder hatte nach Heufeld's Vorbild anfänglich ebenfalls die Gestalt des Laertes ganz gestrichen, ebenso die Scene im letzten Akte auf dem Kirchhof, aus welcher er jedoch schon im November desselben Jahres die Scene mit den Todtengräbern wieder einfügte. Ebenso wurde auch Laertes wieder hergestellt. In dieser Gestalt kam die Schröder'sche Bearbeitung im ersten Druck heraus, und zwar unter dem Titel:

1777. „**Hamlet**, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters.*) Hamburg, 1777."

*) Schröder hatte, wahrscheinlich wegen seiner so bedeutenden Anleihe bei dem Wiener Bearbeiter, seinen Namen nicht genannt. Vielleicht ist es diesem Umstand zuzu-

In dieser Ausgabe ist der erste Akt genau nach Heufeld's Eintheilung gemacht, indem er mit Hamlets Worten „Meines Vaters Geist in Waffen 2c.“ schließt. Im zweiten Akte hat Schröder die von Heufeld weggelassenen Scenen zwischen Laertes, Ophelia und Oldenholm (Polonius) wieder eingefügt und geht dann, gleich dem Wiener Bearbeiter, nach dem Original bis zum Ende des 1. Aktes, mit den Worten Hamlets schließend (nach Wieland's Uebersetzung):

„Die Zeit ist aus ihren Fugen gekommen. O unseliger Zufall! daß ich geboren werden mußte, sie wieder zurechte zu setzen!“

Den dritten Akt beginnt Schröder (mit Weglassung der Scenen des Polonius mit Reinhold und mit Ophelia) gleich im Königlichen Schlosse, wobei jedoch Voltimand und Cornelius wegfallen. Die nächsten Scenen sind bedeutend gekürzt, die erste Scene mit den Schauspielern (die Recitation der Rede 2c.) fällt ganz aus, dafür aber ist hier von Schröder eine Scenen-Verlegung vorgenommen, die als die unbegreiflichste unter den von ihm getroffenen Abänderungen betrachtet werden muß: Auf die Scenen Hamlets mit Ophelia nebst dem daran sich anschließenden kurzen Monolog Ophelia's und dem kurzen Gespräch des Königs mit Polonius läßt er schon hier den Monolog des Königs folgen, da dieser — im Original erst nach jener Schauspiel-Scene — zu beten versucht, während Hamlet von seinem Entschlusse, ihn jetzt zu tödten, absteht. Diese so aus dem natürlichen Zusammenhang gerissene Situation schließt bei Schröder den dritten Akt. Erst hiernach folgen dann (im 4. Akte) Hamlets Ermahnungen an die Schauspieler, die Schauspiel-Scene selbst und Hamlets Unterredung mit seiner Mutter.

---

schreiben, daß in damaligen auswärtigen Recensionen dieser Bearbeitung der als Theater-Dichter in Hamburg fungirende J. C. Bock als Verfasser genannt ward, so u. A. im Theater-Journal für das J. 1777, wo als eine Probe der Vortrefflichkeit der Monolog „Sein oder Nichtsein“ mitgetheilt wird, der mit Schröder's Bearbeitung dieses Monologs Wort für Wort übereinstimmt. — Auch in Meusel's Schriftsteller-Lexikon fand ich unter mehreren andern Stücken und Bearbeitungen von Bock auch „Hamlet“ genau unter demselben Titel (und in 6 Aufzügen) wie die Schröder'sche erste Bearbeitung angegeben. Diese Widersprüche haben mir große Mühen bereitet, um das Richtige feststellen zu können. Trotzdem aber viele Literatur-Bücher und Verzeichnisse Meusel's Angabe aufgenommen haben, so ist es mir bis jetzt nicht gelungen, jene vermuthlich gar nicht existirende Hamlet-Bearbeitung von Bock aufzufinden.

Die Theilung der Tragödie in sechs Akte nöthigte denn auch Schröder von hier ab zu einem selbständigeren Verfahren. Der fünfte Akt beginnt mit der Unterredung des Königs und der Königin, welche bei Shakespeare den 4. Akt eröffnet. Auch hier sind ein paar von dem Wiener Bearbeiter eingeschaltete Sätze, die der Königin Gewissensqualen betreffen, von Schröder beibehalten worden, ebenso sind es die Aenderungen in der bestimmten Anweisung, die der König dem Güldenstern ertheilt. Die großen Lücken jedoch, die hier in der Wiener Einrichtung durch den kühnen Sprung des Bearbeiters eintreten, sind von Schröder bis gegen den Schluß hin so ziemlich wieder ausgefüllt, nur daß der Kriegszug des Fortinbras wegbleibt. Doch sind beide Ophelia-Scenen, so wie die des Laertes wieder eingefügt. Laertes geht ab mit dem Rufe: „Rache, König, Rache!" und indem der König ihm folgt, schließt, wie bei Shakespeare der vierte Akt, so hier der fünfte. Im letzten (sechsten) Akte ist zwar die Unterhaltung auf dem Kirchhof mit den Todtengräbern und Horatio (Gustav) wieder hergestellt, dagegen fehlt das Begräbniß der Ophelia, das eigentliche Motiv für die ganze Scene. Güldenstern findet Hamlet zu seinem Erstaunen auf dem Kirchhof und theilt ihm mit: „Alles ist zu eurer Abreise in Bereitschaft. Der König erwartet Euch, und wünscht beim Abschiedskusse Euch zugleich mit dem edlen Laertes auszusöhnen." Hamlet hat dann ein kurzes Zwiegespräch mit Gustav (Horatio); hierauf spielt die Scene im Palast des Königs, der mit Laertes einige Worte wechselt, die ihr Einverständniß zu Hamlets Verderben kund thun. In der hieran sich knüpfenden Schlußscene, in welcher ebenfalls das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes ganz wegbleibt, hat Schröder in die Heufeld'sche Bearbeitung nur ein paar längere Sätze für Hamlet und Laertes eingeschaltet. Zu beider Versöhnung läßt der König ihnen die Becher reichen, als gleichzeitig die Königin (die schon vorher auf Hamlets Wohl trank) die Wirkung des Giftes spürt.

Gustav. Was fehlt der Königin?

Hamlet Was ist Euch Mutter?

König. Es ist nur eine Ohnmacht.

Königin. Nein, der Trank, — o mein theurer Hamlet! der Trank war Gift —

Hamlet. Gift? Hier ist Gift für dich, verdammter Mörder! (Er ersticht den König.)

König. Verrätherei! helft!

(Alle ziehen den Degen.)

Königin.*) Haltet ein, Laertes! Haltet ein, Dänen! Höret, höret eure sterbende Königin! Im Tode ist Wahrheit. Er war ein Mörder, euer König! er vergiftete meinen Gemahl. Und diese eure Königin — o daß meine eigne Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord. (Es donnert, sie fällt in den Sessel; die Umstehenden beben erstaunt zurück.)

Hamlet. Der Himmel bekräftiget ihre Worte.

Güldenstern. Verflucht sei dann dieses Schwert, und die Hand, die es ergreift. (Wirft es hin.)

Königin. O wie fürchterlich, wie schrecklich ist das Gericht über mir! Nur eine, eine einzige Umarmung Hamlet!

Hamlet. Mutter! versöhnt Euch mit dem Himmel.

Königin. O mein Sohn! mein Verbrechen stößt mich von deinem Herzen. O wie grimmig, grimmiger als das Gift wüthet das Laster in meiner Seele. Verzeih mir, Hamlet! Verzeiht mir, Dänen! laßt mich euren Fluch nicht mit ins Grab nehmen. Euer König ist gerächet. Hamlet, mein Sohn! der Himmel erbarme sich meiner!

(Sie streckt die Arme gegen Hamlet, sinkt aber in dem Augenblicke zusammen, als dieser sich gegen sie neiget.)

[Laertes. Der Himmel ist gerecht! verzeiht mir, königlicher Herr! ich habe Theil an dieser Abscheulichkeit, weil dieser Boshafte meine Sinnen verblendet hatte. Meines Vaters Tod komme nicht über Euch, noch eurer Mutter Tod über mich.]

Hamlet. [(drückt ihm die Hand.) Laertes —] Meine arme Mutter! Ihr die Ihr mit erblaßten Gesichtern, an Erstaunen gefesselt umherstehet, und vor Entsetzen über diesen Vorfall zittert, seid Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser schaudernden Begebenheit: denn Euch überlasse ich meine Ehre und meine Rechtfertigung.

Ende des Trauerspiels.

---

*) Von hier ab bis zum Schlusse hat Schröder Wort für Wort die Heufeld'sche Bearbeitung beibehalten, mit bloßer Hinzufügung der oben eingeklammerten Stelle des Laertes.

— **Schröder's zweite Umarbeitung.**

Während Hamlet in solcher Form schnell auf alle deutsche Bühnen kam, bemühte sich Schröder nochmals, durch eine neue Bearbeitung den kritischen Anforderungen zu entsprechen, und in dieser veränderten Form veröffentlichte er „Hamlet" in dem dritten Bande des von ihm herausgegebenen „Hamburgischen Theaters". Die Hauptveränderung, die er in dieser 1778 erschienenen Ausgabe gemacht hatte, war: daß er die Todtengräber-Scene wieder verwarf, und die sechsaktige Eintheilung in eine fünfaktige verwandelte. Sein nicht zu rechtfertigendes Arrangement mit der Scene des von seinem Gewissen gemarterten Königs behielt er jedoch auch in dieser verbesserten Ausgabe bei, ebenso den ganzen Heufeld'schen Schluß und andere dieser Bearbeitung entnommene Abweichungen vom Original. Schröder selbst erklärte in einem Vorwort zu dieser veränderten Auflage (Hamburgisches Theater. 3. Band, Hamburg 1778), daß er die Mängel seiner früheren Bearbeitung hiermit zu beseitigen wünschte, da er erkannte, daß er Shakespeare „zu viel genommen" habe und daß der Dialog oft steif und unverständlich sei. Trotzdem sind alle spätern Auflagen nach der ersten Ausgabe von 1777 völlig unverändert abgedruckt worden, und selbst die Herausgeber der Schröder'schen Schauspiele*) haben diese Veränderungen ignorirt. Aus diesem Grunde und weil Schröder's Hamburgisches Theater ein ziemlich seltenes geworden ist, mögen hier die nennenswerthesten Veränderungen, welche diese Ausgabe von 1778 enthält, erwähnt sein.

Als im dritten Auftritt des ersten Aktes Gustav (Horatio) und Bernfield (Marcellus) den Posten ablösen und sich dem Ellrich zu erkennen gegeben haben, begrüßt dieser sie mit den Worten: „Willkommen Gustav, willkommen wackerer Bernfield." In unbegreiflicher Weise ist dieser Ruf bei allen Drucken nach der Auflage von 1777 schon in die erste Begegnung von Ellrich und Frenzow gelegt, wo noch weder von Gustav noch Bernfield die Rede ist! Auch diesen Unsinn ließen Tieck und v. Bülow in ihrer Aus-

*) Dramatische Werke von F. L. Schröder. Herausgegeben von E. v. Bülow, mit einer Eintheilung von L. Tieck. Berlin 1831. 4 Bände. Von allen Bearbeitungen Shakespeare's enthält diese Ausgabe nur den „Hamlet" und zwar genau nach den Ausgaben von 1777, 1782 u. s. w.

gabe Schröder's stehn. In Schröders verbesserter Ausgabe von 1778 steht der Satz an seinem richtigen Platz, nämlich nach den Worten Gustav's (Horatio's): „Ein Stück von ihm." Im achten Auftritt sind die Worte Hamlet's: „Lieber nicht so nah befreundet, und weniger geliebt" (wie Wieland es sonderbar genug übersetzt hatte) nach Eschenburg's Uebersetzung geändert: „Etwas mehr als Vetter und weniger als Sohn." (Eschenburg sagt: als Kind.) Auch sonst sind noch zahlreiche Dialogstellen in dieser Ausgabe von 1778 nach Eschenburg's Verbesserungen umgeändert worden. Nach der Unterredung Hamlet's mit dem Geiste endete Schröder die Betrachtungen Hamlet's mit den Worten: „lachender verdammter Bösewicht!" In der verbesserten Ausgabe folgt hier noch der Satz: „Meine Schreibtafel her, ich will es niederschreiben: man kann lächeln und immer lächeln und doch ein Bösewicht sein (er schreibt)" ꝛc.

Den dritten Aufzug läßt Schröder in seiner verbesserten Ausgabe nicht mit dem König und Güldenstern ꝛc. beginnen, sondern (wie auch schon Heufeld) mit den Mittheilungen, welche Ophelia über Hamlet's Wahnsinn dem Polonius macht, wogegen die andere Scene erst dem Berichte des Oldenholm (Polonius) über Hamlet's Liebeswerbung sich anschließt. Die kurze Scene (in Schröder's Bearbeitung der 7. Auftritt) zwischen dem König, der Königin und Ophelia fällt weg. Auch in dem Monolog Hamlet's „Sein oder Nichtsein" hat Schröder in dieser Ausgabe neue Abänderungen gemacht, und es dürfte interessant sein, diesen Monolog in den drei so erheblich von einander abweichenden Uebertragungen von Wieland, Eschenburg und Schröder kennen zu lernen. Bei Schröder's Bearbeitung sind hier seine spätern Aenderungen in der verbesserten Ausgabe unter dem Text angemerkt.

Der Monolog Hamlet's „Sein oder Nichtsein" ꝛc. lautet in

Wieland's Uebersetzung.

Seyn oder nicht seyn — das ist die Frage — Ob es einem edlen Geist anständiger ist, sich den Beleidigungen des Glücks geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen, und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal zu endigen? Was ist sterben? — Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer vom Kopfweh und allen andern Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu erledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die

man einem andächtiglich zubeten sollte — — Sterben — — Schlafen — — doch vielleicht ist es was mehr — — wie wenn es träumen wäre? Da steckt der Haken. — Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stutzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupen-Schläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Quaal verschmähter Liebe, die Schikanen der Justiz, den Uebermuth der Großen, ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frei stünde, mit einem armen kleinen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Taglöhner würde unter Aechzen und Schwizen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurückgekommen ist, unsern Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber die Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freiwillig in andre zu stürzen, die uns desto furchtbarer scheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervet ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Lauf gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt.*)

Eschenburg's Uebersetzung.

Seyn, oder nicht seyn? das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Schicksals bloß zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand thun und sie so zu endigen? — Sterben — schlafen — nichts weiter? — und, durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — schlafen! vielleicht auch träumen — Ja, daran stößt sich's! Denn was in jenem Schlafe des Todes, wenn wir dieses sterblichen Getümmels entledigt sind, für Träume kommen können, das verdient Erwägung! das ist die Rücksicht, die den Leiden ein so langes Leben schafft! —, denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, da er sich mit

*) Heufeld in Wien hatte auch für diesen Monolog die obige Wieland'sche Uebersetzung beibehalten, mit nur geringen Aenderungen einzelner Ausdrücke.

einem bloßen Dolch in Freyheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tode, vor dem unbekannten Lande, aus dessen Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsern Entschluß wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu andern hin zu fliehen, die uns noch unbekannt sind? Und so macht das Gewissen uns alle feigherzig; so verbleicht die frische Farbe der Entschlossenheit durch den blassen Anstrich der Ueberlegung, und große, wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Laufe gehemmt, und verlieren den Namen einer That!

Schröder's Bearbeitung.

Sein oder nicht sein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? Oder dessen, der sich wider all die Heere des Elendes rüstet, und widerstrebend es endigt? — Sterben — Schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlafe den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind. Es ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nun*) dem Geräusch entnommen sind, das heißt uns innehalten. Dies ist die Betrachtung, die macht, daß wir uns den Leiden eines so langen Lebens unterwerfen.**) Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Hohn***) der Großen, alle die Stöße, welche das nachgebende Verdienst von dem Unwürdigen empfängt; wenn er mit einem blanken Messerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbglocke läutete; wer hielte es da wohl aus, unter der Last eines so mühevollen Lebens zu schwitzen und zu jammern? Aber die Ahnung von etwas nach dem Tode [kein Reisender kehrte je aus dem unbekannten Lande zurück] †) verwirrt die Seele

Aenderungen in der verbesserten Ausgabe von 1778:

*) nur.

**) Von „entronnen sind" —: das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen.

***) Den Uebermuth der Großen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen, wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte; wer würde unter der Last eines so mühevollen Lebens schwitzen und jammern?

†) Der eingeklammerte Satz ist ganz weggelassen.

und bringt uns dahin, daß wir Uebel, die wir haben, lieber ertragen*), als zu andern fliehen, die wir nicht kennen.**) So macht uns das Gewissen zu Feigen, so schwindet die frische Farbe des Entschlusses unter dem blassen Scheine des Nachdenkens, und Unternehmungen, die groß und ehrenvoll sind, wenden ihren Strom abwärts, und hören auf, wirksam zu sein.

Bei der Schauspiel-Scene hatte Schröder zuerst (für die Aufführung) aus der Heufeld'schen Bearbeitung die Verse desselben benutzt. Aber schon für den ersten Druck war er wieder zu der Uebersetzung Wieland's zurückgekehrt, welcher auch diese Scene in Prosa gab, da er meinte, die Verse wären „von unübersetzbarer Schlechtigkeit". Schröder blieb auch in seiner verbesserten Ausgabe bei der Prosa, obwohl er Eschenburg, der ebenfalls für diese Scene den Vers eintreten läßt, schon hätte benutzen können. — Am Ende der Schauspiel-Scene fügte er dagegen den erst weggelassenen Vers Hamlet's (nach dem Aufbruch des Königs) wieder ein, und zwar nach Eschenburg's Uebersetzung, da Wieland die Stelle nur unvollständig gab.

Bei der wieder geänderten Akt-Eintheilung fügte Schröder der Scene Hamlet's mit seiner Mutter (die erst bei ihm den vierten Akt schloß) noch einen kurzen Monolog der Königin und die folgenden Scenen an und schließt dann den 4. Akt mit dem Gebot des Königs, die Leiche Oldenholms in aller Stille zu begraben. Alles Uebrige fällt dann — mit einigen Aenderungen — den 5. Akt aus; die Meldung vom Tode Ophelia's theilt er wieder der Königin zu, anstatt Güldenstern. Darauf folgt die weitere Verabredung zwischen dem König und Laertes. Letzterer will mit seiner Rache nicht länger warten; der König geht drauf ein, daß Hamlet gleich sterben möge:

„Ein Becher Gift soll die gekränkte Majestät und den beleidigten Sohn und Bruder rächen."

---

*) Daß wir die Uebel leiden, die wir kennen.

**) Von hier ab bis zum Schluß: So macht uns das Gewissen zu Memmen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt.

Hamlet wird in Kürze durch Güldenstern benachrichtigt, der König wünsche ihn vor seiner Abreise mit Laertes auszusöhnen, und mit dem Sprung über die Todtengräber-Scene wird dann sogleich der Schluß nach der frühern Ausgabe angefügt, mit nur wenigen und geringen Abweichungen im Dialog.

Alle die hier angeführten Aenderungen Schröder's sind, wie schon bemerkt, in den noch folgenden neuen Drucken (von denen mir außer der ersten Ausgabe von 1777 auch die von 1782 und 1789 sowie der v. Tieck und v. Bülow veranstaltete Abdruck zur Hand sind) unberücksichtigt geblieben.'

In Hamburg hatte Schröder im Herbst 1776 zu der Rolle des Geistes noch die des Todtengräbers übernommen. Als Brockmann nach Berlin und Wien gegangen war, übernahm Schröder (Oktober 1778) selbst den Hamlet, ließ dann noch zwei seiner Schauspieler in der Rolle sich versuchen, während er selbst den Laertes spielte, jedoch bald wieder zum Hamlet zurückkehrte.

1776. Aufführung von Shakespeare's **Othello** von Schröder bearbeitet, in Hamburg am 26. Oktober. Brockmann: Othello, Schröder: Jago. — Die düstere Tragik dieses Stückes sprach so wenig an, daß man sich mit Entsetzen davon abwendete. Schröder ließ sich dadurch verleiten, es mit einem veränderten Schluß zu geben und sowohl Othello wie auch Desdemona am Leben zu lassen, indem Jago's Schurkerei vor der Katastrophe enthüllt ward. Natürlich konnte dieses Mittel nichts an der Sache ändern, denn der Tragödie war damit ihre ganze Bedeutung genommen.*)

1777. Aufführung des **Hamlet** in **Berlin**, im December 1777 und Januar 1778.

Der Ruf, welchen Brockmann in Hamburg sich in der Rolle des Hamlet erworben hatte, veranlaßte den Berliner Theater-Director Döbbelin, ihn zum Gastspiel einzuladen. Brockmann trat am 17. Dezember 1777 in Berlin als Hamlet (in Schröder's Bearbeitung) auf und erregte mit dieser Rolle eine solche Sensation, daß dies Ereigniß epochemachend für die deutsche Schau-

*) Der Biograph Schröder's, F. L. Meyer, bezeichnet als den „eigentlichen Anstoß", daß Othello ein Mohr sei, weil „auf einem schwarz überzogenen oder angestrichenen Gesicht das feine Spiel der Züge verloren gehe". — Ich habe von dieser Bearbeitung Schröder's kein Exemplar ermitteln können.



spielkunst wurde. Es war das erste Mal, daß die Berliner Bevölkerung sich nach dem Schauspielhause drängte, daß das Theater der Mittelpunkt der Interessen aller Kreise der Gesellschaft wurde. Brockmann spielte den Hamlet zuerst innerhalb acht Tagen sieben Mal, nämlich am 17., 18., 20., 21., 22., 23. und 24. Dezember, und als er — nach Vorführung einiger anderer Rollen — mit der zwölften Darstellung des Hamlet Abschied nahm, geschah etwas bis dahin in Berlin Unerhörtes: Er wurde nach Schluß der Vorstellung vom Publikum — herausgerufen.*)

Döbbelin selbst spielte den Geist, Mlle. Döbbelin Ophelia, Unzelmann Laertes, Brückner den König, Hencke den Oldenholm (Polonius).

Die „Litteratur- und Theater-Zeitung“ vom 3. Januar 1778 schreibt über diese Hamlet-Vorstellungen: „Immer wenn wir Shakespeare lasen, und mit ganzer Seele empfanden, zuckten wir die Achseln. Herrliche Speise, dachten wir, aber nur nicht für den Gaumen unsers Publikums . . . . . Nein! Diese Scenen der Ewigkeit sind nicht für Ohren von Fleisch und Bein. Welche angenehme Ueberraschung, als wir die Hamburgische Uebersetzung (?) des Hamlet für die dasige Bühne eingerichtet, erblickten. Welcher Triumph für den guten Geschmack —!“ rc. Brockmann hatte bei den ersten 10 Vorstellungen des Hamlet die „Todtengräber-Scene“ weggelassen, hingegen bei den letzten beiden Vorstellungen sie gespielt. Der Referent oben genannter Zeitung schreibt darüber: Das Stück verliere nichts, wenn die Scene wegbliebe. Aus der Darstellung Brockmann's bewundert er u. A. „die mannichfaltige Abänderung des Tons in den Worten: Geh in ein Nonnenkloster.“ —

Auch die bildende Kunst huldigte Brockmann in vielfachen Erzeugnissen. Chodowiecki stellte ihn im Stiche dar, und zwar in der Scene bei der Mutter, als ihm der Geist erscheint. Später ließ der berühmte Kupferstecher noch einen ganzen Cyklus von Scenen aus Hamlet folgen, und u. A. wurde zur Erinnerung an das Ereigniß eine silberne Denkmünze geschlagen. Der Taumel der Begeisterung war so groß, daß der Dramaturg Schink sich zur Herausgabe einer aparten Abhandlung: „Ueber Brockmann's Hamlet“ veranlaßt sah, in welcher er diesem blinden Enthusiasmus mit besonnener Kritik entgegen zu treten versuchte. Schink will in dieser Schrift zwar Brockmann's Hamlet (Shakespeare's Hamlet war, wie das gewöhnlich so geht, dem grö-

*) Mit dem Hervorruf eines Schauspielers war nur Wien vorangegangen, und zwar im Jahre 1774. Der Erste, dem daselbst diese Ehre wiederfuhr, war der Tänzer Noverre und in demselben Jahre der als furchtbarer Coulissen-Erschütterer bekannte Heldenspieler Bergopzoomer. — Brockmann (geb. 1745) war ein Steiermärker und starb in Wien 1812.



hern Publikum nebensächlich) als „ein wahres Werk des Genie's“ anerkennen, er gesteht zu, daß Brockmann in den meisten Stellen seiner (Schink's) Vorstellung vom Charakter des Hamlet entsprochen habe, daß er ein großer Schauspieler sei etc., aber er will nicht zugestehn, daß deshalb gar nichts an seiner Darstellung auszusetzen sei, daß er selbst Garrick überträfe u. dgl. m. Es müsse den Künstler freilich kitzeln, „daß sein Name, wie der Nachruf eines Heiligen noch immer unter den Berlinern lebt“, aber er hoffe von seinem Künstlersinn, daß ihm mit solcher Vergötterung nicht durchaus gedient sein könne. Schink gibt sodann eine vollständige Abhandlung über Shakespeare's Hamlet, wie er diesen Charakter nach vielen Studien erkannt hatte, wobei er seine von Brockmann's Auffassung abweichende Meinung nur gelegentlich einzelner Momente zu erkennen gibt. Im Ganzen scheint ihn Brockmann weniger im erschütternden Pathos befriedigt zu haben, als in den Stellen schneidender Ironie. So hat ihn die erste Scene mit dem Geist, die ihn beim Lesen stets ungeheuer erschütterte, in der Darstellung „ganz kalt gelassen“. Brockmann's Verfahren, als er zuerst den Geist gewahrt, beschreibt Schink so: „Der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Athem und vorgebeugtem Leib da — und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochner Sprache und zwar mit halben Tönen an.“ (Schink hat dagegen hauptsächlich einzuwenden, daß man bei einem entsetzlichen Eindrucke den Leib nicht vorwärts sondern rückwärts beuge.) „In der ganzen Scene ist Brockmann's Ton der Ton des Bebens und Zagens. Da ihm der Geist verschiedenmale winkt, reißt er sich von seinen Freunden los, schwankt, sein Schwert vor sich gestreckt, mit zitterndem Schritt hinter ihm her. Schön! herrlich! riefen die Zuschauer.“ — Es kann uns hier nur interessiren, wie damals der berühmteste Hamlet-Spieler die Rolle darstellte, weshalb hier Schink's Einwendungen übergangen sein mögen. Mit dem folgenden Akte, sagt Schink, finge Hamlet an, „den Gecken zu spielen“, und dies sei Brockmann's Triumph. Dagegen ist der Kritiker sehr ungehalten über Brockmann in der Scene mit Ophelia. „Diese Scene“, sagt er, „enthält so viel rührendes, so viel ans Herz dringendes, daß ich es Herrn Brockmann kaum vergeben kann, daß er durch sein am unrechten Ort den Geckenspielen, uns alle diese Rührung weglachen gemacht hat.“ Sehr gerühmt wird dagegen sein Spiel in den Scenen mit Polonius, mit der Flöte u. s. w. Alles in Allem spricht die ganze Schrift genügend für die Bedeutung des Schauspielers, noch mehr aber für den enormen Eindruck, den diese Shakespeare'sche Tragödie beim Publikum hervorgerufen hatte, und für die Bedeutung dieses ganzen Ereignisses.

Mit den von Schröder gemachten Veränderungen (nach der Ausgabe von

1778) wurde dann „Hamlet“ in Berlin zu Anfang des Jahres 1779 gegeben, und zwar mit F. L. Schröder selbst, der als Hamlet und in andern Rollen als Gast auftrat. Den Hamlet spielte er vom 1—6. Januar hintereinander; seine Darstellung wird in der Litt.- und Theater-Ztg. sehr eingehend besprochen, und dabei vielfach auf Schink's Kritik verwiesen. Ueber die erste Begegnung mit dem Geiste heißt es: „Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd bog sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente in dieser Stellung, dann beugte er sich allmälig wieder vorwärts hin, lauschte dem Geiste entgegen, und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge halb nur herauszubringen vermochte.“

Schröder hatte, als er selbst den Hamlet spielte, die auch in seiner verbesserten Ausgabe fehlende erste Scene Hamlet's mit den Schauspielern (mit der Rede „Der rauhe Pyrrhus“ 2c.) wieder aufgenommen, wie man aus Schink's Abhandlung über „Hamlet“ in den „Dramaturgischen Fragmenten“ (1781) ersieht, und Schink findet, daß er gerade in dieser Scene ausgezeichnet war.

1777. Der Kaufmann von Venedig, oder Liebe und Freundschaft. Ein Lustspiel von Shakespeare in dreyen Aufzügen. Fürs Prager Theater eingerichtet von F. J. Fischer. Prag 1777.

Im Vorwort zu dieser Bearbeitung sagt der Verfasser: Er habe hiermit nicht gerade das beste von den Shakespeare'schen Lustspielen gewählt, „mißfällt es, nun, so habe ich die andern alle im Hinterhalte, das wieder gut zu machen;“ — fände es Beifall, um so besser 2c. —

Durch die dreiaktige Eintheilung wurde natürlich eine sehr große Vereinfachung des so complicirten Stückes nöthig. Auf die Gerichtsscene, welche im dritten Akt stattfindet, folgt Verwandlung, Zimmer „des Gasthofes“, in welchem Lorenzo, Gobbo, Antonio, Bassanio erscheinen, sowie Portia und Nerissa „in Amazonenkleidern“, worauf die Schlußentwickelung erfolgt. — In einer Anmerkung für den Schauspieler des Shylock wird derselbe drauf aufmerksam gemacht, daß Shylock „ein Jude von Erziehung sei, der mit der großen Welt im Umgange“.

1777. Der Kaufmann von Venedig, von F. L. Schröder bearbeitet, wird in Hamburg d. 7. November 1777 zum ersten Male aufgeführt. — Schröder spielte den Shylock, Dorothea Ackermann die Porzia.

Von Schröder selbst ist ein Druck des Stückes nicht veranstaltet worden. *)

— Scenen aus „Julius Cäsar", einem Schauspiel von Mßr. (Meißner) werden im Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1777 mitgetheilt. In einer Anmerkung heißt es, der Verfasser sei einst Willens gewesen, „einen Cäsar mit Benutzung des Shakespeare zu verfertigen. Die wichtige Nachricht, daß Goethe auf einen denke, schreckte ihn ab". — Die zwei mitgetheilten Scenen sind durchaus unabhängig von Shakespeare.

1777. **Maaß für Maaß.** Schauspiel in fünf Aufzügen, („Nach Shakespear" von Fr. L. Schröder bearbeitet) wurde in Hamburg aufgeführt den 15. December 1777.

Das Stück erschien gedruckt in der „Sammlung von Schauspielen für's Hamburgsche Theater. Herausgegeben von Schröder. Erster Theil. Schwerin und Wismar, Bödner'sche Buchhandlung. 1790.

Diese Bearbeitung des so theatralisch wirksamen Stückes ist mit großer Kenntniß der Bühne gemacht. In wesentlichen Momenten der Handlung ist gar nichts geändert, nur in der Gruppirung der Scenen verfuhr der Bearbeiter mit großer Freiheit. Die ersten Scenen, die Verabschiedung des Herzogs von seinen Räthen ɪc. ist ganz übersprungen und das Stück beginnt sogleich mit dem Auftritt des als Mönch verkleideten Herzogs, in Begleitung des Franziskaners. Den Inhalt der Exposition einholend knüpft er daran die 3. Scene des Originals an, in welcher Claudio, von seinem Kerkermeister und Lucio begleitet, erscheint, wobei auch Einiges aus dem Dialog der 2. Scene nachgeholt wird. Dann folgt ein Gespräch des Herzogs (als Mönch) mit Claudio, worauf die Scene des Erstern mit Lucio (aus dem III. Akt des Originals) schon hier eingeschaltet ist. Die Scene im Kloster zwischen Lucio und Isabella, die hier Nachricht von der Gefahr ihres Bruders erhält, schließt den I. Akt. Der II. Akt enthält u. A. das Gespräch des Angelo mit Isabella, worauf die aus dem I. Akt weggebliebene lächerliche Scene des Elbogen, Pompejus ɪc. mit Escalus hier sich anschließt, jedoch im Dialog vielfach verändert. Die zweite Unterredung Isabella's mit Angelo ist dann in den III. Akt verlegt; dieser enthält

*) Es existirte wohl ein unrechtmäßiger Druck davon, den ich jedoch bis jetzt nicht erlangen konnte.

außerdem noch die Scenen in Claudio's Kerker, welchem dann der spätere Monolog des Herzogs gleich angefügt ist, um den Akt zu beschließen. Der 4. Akt wird in Marianen's Wohnung eröffnet, und zwar mit einem von dem Original sehr abweichenden Liede, welches hier von einem Mädchen gesungen wird. Auch hat Mariane mit dem Mädchen einen kurzen Dialog, und ebenso ist der Dialog zwischen Mariane und dem Herzog, ehe Isabella kommt, verlängert. Die Scene im Kerker Claudio's ist dadurch sehr vereinfacht und gekürzt, daß der Kerkermeister, seinem Gewissen gehorchend, gleich sich weigert, den gefangenen Bernardin statt des Claudio enthaupten zu lassen, und sogleich auf das Auskunftsmittel verfällt, den erst am selben Tage im Kerker verstorbenen Piraten statt des Claudio köpfen zu lassen. Hiermit schließt der 4. Akt, so daß die folgenden Scenen mit Bernardin, Isabellens Erscheinen im Kerker wie auch die weitern Verwandelungen dieses Aktes wegbleiben. Nur das Gespräch zwischen Angelo und Escalus wird dann in den Anfang des 5. Aktes, auf dem Platze vor der Stadt, hinübergezogen und dieser ganze, von Shakespeare so meisterhaft componirte letzte Akt bleibt dann, abgesehn von ein paar zweckmäßigen Weglassungen, so auch die des Bernardin, ganz wie im Original stehen.

In Hamburg spielte Schröder den Herzog, Dorothea Ackermann die Isabella.

1777. Die Irrungen. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespear von **G. F. W. Großmann.***)

Frankfurt, gedruckt mit Diehlischen Schriften, und zu finden bei dem Kassirer Sprenkel, 1777.

Das gedruckte Stück trägt das nichtssagende Motto: Nichts mehr und nichts weniger als eine Farce. Die Handlung ist ganz in deutsche Verhältnisse übertragen. Die beiden Antipholus sind hier: Reichard von Hamburg und Reichard von Berlin; die beiden Dromio's sind der Hamburger und der Berliner Johann. In der Akteintheilung sowohl, wie auch in einigen Zügen der Handlung weicht die Bearbeitung vom Original ab. Die Courtisane Shakespeare's ist gestrichen, dafür aber eine

*) G. F. W. Großmann (geb. in Berlin 1746) bearbeitete auch Baumarchais „Barbier von Sevilla". Von seinen deutschen Lustspielen war namentlich „Nicht mehr als sechs Schüsseln" sehr beliebt.

Scene eingeflochten, in welcher der „Berliner Reichard" bei einer Sängerin, Mad. Hellsang, sich befindet. Die Scene wird dazu benutzt, auch etwas Oper in das Stück zu bringen, indem Mad. Hellsang eine italienische Arie von Sarti und eine deutsche von Benda singt, dazwischen trägt ihre Schwester Rosine ein Flötenconcert vor! Mad. Hellsang ist dann auch bei der Geschichte mit dem Armband und dem Ring betheiligt. Außerdem sind noch ein paar Scenen mit einem Kinde des Berliner Reichard eingeflochten, welche das Komische der Verwechselungen erhöhen sollen; ferner ein Schneider, dessen Komik im Stottern besteht. Aegeon, der Vater der beiden Antipholus, fällt ganz weg, also auch seine Bedrohung durch den Tod, die Erkennung mit der Aebtissin und was dazu gehört. Statt vor dem Kloster spielt der letzte Akt vor dem Hause des — Präsidenten, der den Zusammenhang durchschaut, das vor einigen Jahren vom „alten Reichard" beim Gericht niedergelegte Testament holen läßt, woraus sich alles Uebrige erledigt. Die Bearbeitung gehört zu den trivialsten dieser Art.

Das Stück kam in Hamburg den 28. November 1777 zur Aufführung, ohne jedoch sonderlich anzusprechen.*)

1777. Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Für das Prager Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer. Prag bei Wolfgang Gerle, 1777.

Der Verfasser erklärt im Vorwort, daß er trotz des Stephanie'schen Macbeth diese Bearbeitung unternommen habe, weil man auch Shakespeare's Macbeth „mit eben so wenig Abänderungen, wie Hamlet, sehn wolle". Der Verfasser gibt denn auch, nach Wieland's Uebersetzung, das Stück so ziemlich nach dem Scenengange des Originals. Eine der wesentlichsten Abänderungen ist, daß König Duncan gar nicht erscheint, wonach denn auch die Exposition sehr gekürzt werden konnte; so schließt sich u. A. der Auftritt Macbeth's und Banko's gleich dem ersten Erscheinen der Hexen an. Im letzten Akte läßt der Bearbeiter statt des jungen Siward

*) F. L. W. Meyer (in Schröder's Leben) meint, die allzu große Aehnlichkeit der Zwillinge sei daran mit Schuld gewesen; das Publikum selbst habe sie oft nicht unterscheiden können und wollte sich nicht den Kopf damit zerbrechen.

den Prinzen Donalbain durch Macbeth's Schwert fallen, worauf sogleich der Entscheidungskampf mit Macduff folgt. — Fischer's Bearbeitung wurde außer in Prag auch in Dresden und Leipzig gegeben. Reinecke spielte den Helden, Mad. Reinecke die Lady Macbeth.

1778. Richard der zweyte, ein Trauerspiel in drei Aufzügen von Shakespear. Fürs Prager Theater eingerichtet von F. J. Fischer. Prag, bei W. Gerle, 1778.

Am besten wird diese Bearbeitung durch das Vorwort des Verfassers selbst charakterisirt. Er erklärt zunächst: da in seiner vorjährigen Bearbeitung dieses Stückes das Turnier zu Coventry einem großen Theile des Publikums unverständlich war, „einem andern die öftern Verwandlungen der Bühne, die Verschwörung wider Bolingbroke, und derselben Entdeckung, nicht gefallen wollten, einem dritten endlich die häufigen Personen, ob deren gleich nach der ersten Einrichtung zehen ausgelassen worden, das Gedächtniß zu sehr beschwert haben: So hab ich zur Genugthuung Aller aus fünf Akten drey gemacht, und dadurch den Stein des Anstoßes: die Veranlassung des Turniers, das Turnier selbst, die Nachricht von des Königs Unfällen (die im dritten Akt der Königin im Garten gegeben wird), die Untersuchung von Gloster's Tode im vierten Akte, die Verschwörung und deren Entdeckung im fünften, ganz weggehoben; die ehemaligen vierzehn Theater auf sechs Verwandlungen, so wie die lästige Anzahl der Personen, um das Gedächtniß so mancher Zuschauer für künftige Vorstellungen zu schonen, auf zwölf Rollen eingeschränkt. Vielleicht gefällt's nun so besser? vielleicht ist's auch besser?"

Man wird hiernach ungefähr ermessen können, was aus dem Stück geworden ist. Dasselbe beginnt mit des alten Herzogs von Gaunt Abschied vom Leben, und trotz aller aus Rücksicht auf das gedächtnißschwache Publikum gemachten Weglassungen von Personen, macht der Verfasser bei der dritten Scene noch die Anmerkung, daß „Gesellschaften, welchen es an Schauspielern mangelt, drei Väterrollen zu besetzen", auch die Rolle des Herzogs von Gaunt ganz weglassen könnten. Dann würden York, Northumberland und Exton beim Aufziehen des Vorhangs an der Leiche des so eben Verschiedenen stehn und der König dazukommen.



Nicht ohne Geschick sind die Arrangements im 5. Akte gemacht; Richard nimmt erst im Tower Abschied und hierbei wird dann gleichzeitig die Prophezeihung an Northumberland gerichtet. („Northumberland, du Leiter“ &c.) Dann erst folgt der Monolog Richard's, in welchem freilich die Erwägungen seiner Einsamkeit im Eindruck sehr geschwächt sein müssen; dann die Scene mit dem Stallknecht, nach welcher sogleich, während der Stallknecht noch beim Könige ist, der Ueberfall Extons und seiner Bewaffneten stattfindet. Mit dem Tode des Königs endet dann das Stück.

1778. „**Timon von Athen**, ein Schauspiel in dreyen Aufzügen“. (Schauspiele von Shakespear. Fürs Prager Theater adaptirt von F. J. Fischer.) Prag, 1778.

Der Hauptzweck des Bearbeiters war auch hier Vereinfachung des Scenen-Baues. Aber die von ihm beliebte dreiaktige Eintheilung hat ihm doch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Der erste Akt entspricht so ziemlich dem des Originals; nur einige kleine Scenen, so z. B. die Figuren des Malers, Dichters &c. fallen weg. Für den zweiten Akt sind der zweite und dritte Akt des Originals zusammengezogen. Obwohl nun in Folge davon die ganze prachtvolle Scene, in welcher Timon seine falschen Freunde noch einmal bei sich bewirthet, um sie zu züchtigen, wegfällt, so hat er doch — das Motiv dafür ist schwer zu begreifen — das Gespräch zwischen Timon und Flavius stehen lassen, worin Letzterm die Einladung aufgetragen wird. Und hierbei bringt der Bearbeiter den lächerlichen Schnitzer, den Wieland mit den „Schüsseln voll Hunden“ gemacht hat, folgendermaßen an:

Flavius stellt dem Timon vor, es sei ja nicht einmal so viel übrig, als zu einer mäßigen Mahlzeit gehört.

> Timon. Bekümmere dich nicht um das; geh und lade sie alle ein, laß die Fluth von Schelmen noch einmal herein. Aber höre, mein lieber Flavius verstehe mich wohl, guter Mann: Tisch ihnen Hunde auf! Lauter Hunde! — O! daß ihr nie keine bessere Mahlzeit sehet, ihr Maulfreunde! Das sei Timons Letze! Lebt dann lang und von aller Welt verabscheut . . . Sink, Athen, und Timon hasse von nun an den Menschen und Alles was menschlich ist! (ab.)

Hiernach folgt noch eine kleine Scene des Flavius mit den Gläubigern, sowie mit dem Diener Servilius, worauf der Akt mit dem Monolog des Timon vor den Mauern Athens schließt. Der vierte und fünfte Akt des Originals bilden dann den dritten Akt, aus welchem das Erscheinen des Malers wie auch der Banditen wegfällt. Alcibiades erscheint hier, vor Timons Höhle, zum ersten Male. Das Stück endet dann mit Timons letzten Worten, als er die flehenden Senatoren hinwegschickt: „Sonne, verbirg deine Strahlen! Timon hat seinen Lauf vollbracht."

Von dem Tode des Timon erfährt man hiernach nichts.

1778. In Gotha erste Aufführung des Hamlet, den 30. Januar. Böck spielte den Hamlet.

1778. In Dresden erste Aufführung des Hamlet, den 4. April. Der Schauspieler Reinecke als Hamlet feierte ebenfalls große Triumphe. *)

1778. König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Shakespeare von F. L. Schröder bearbeitet, wurde zum ersten Male aufgeführt in Hamburg den 17. Juli 1778, in Berlin den 30. November desselben Jahres.

Das Stück erschien ebenfalls i. J. 1778 im Druck, und zwar im 4. Bande von Schröder's „Hamburgischem Theater".

Die Bearbeitung läßt die ganze Exposition der Tragödie, Lear's Länderverteilung unter seine Töchter u. s. w., fallen und beginnt mit einem Gespräche zwischen Gloster und dem bereits verbannten Kent also:

Gloster. Aber was ist die Ursache dieser Eurer Verbannung?

Kent. Daß der gute alte König sich der Regierungssorgen begeben, und das Reich unter seine drei Töchter theilen wollte, wißt Ihr. Ich war dabei gegenwärtig" rc. Folgt dann in aller Kürze der Bericht über das Vorgefallene, wonach Gloster auf seinen Sohn Edmund zu sprechen kommt. Die Kürzungen im Dialog sind bedeutend, doch ist der Scenengang des Originals, bis auf einige Zusammenlegungen, so ziemlich beibehalten. Die bedeutendste Aenderung haben die Schlußscenen des Stückes erfahren. Nachdem Edmund sterbend gestanden, daß das Leben Lear's und Kordelia's bedroht ist, eilen Alle zu deren Rettung hinweg. Die letzte Scene spielt im

*) Derselbe erhielt, wie die Blätter damals berichteten, nach der zweiten Vorstellung von unbekannter Hand eine goldene Medaille, um sie künftig statt der unechten zu tragen.

Gefängniß; Lear und Kordelia werden von Soldaten hereingeführt. Lear ist noch völlig geistesverwirrt, bis er durch Kordelia's wiederholte Liebkosungen zu sich kommt und sie erkennt. Da bringen plötzlich Soldaten ein, um die Gefangenen zu ermorden, gleichzeitig aber erscheinen Edgar, Kent und Albanien mit Soldaten, kämpfen mit den Andern und überwinden sie, während Lear selbst einen Soldaten, der zunächst Kordelia bedrohte, verwundet hat. Kordelia ist darüber ohnmächtig geworden; Lear, der sie für todt hält, hat hier ein paar der Reden aus dem Original, da er Kordelia's Leiche vor sich hat, und stirbt. Dann heißt es, an die Shakespeare'schen Worte anknüpfend, weiter:

Edgar. Er wird ohnmächtig — Mein König!

Kent. Brich, Herz; ich bitte dich, brich.

Edgar. Blickt auf, mein König!

Kent. Plagt seinen Geist nicht, er würde den hassen, der ihn noch länger auf die Folter dieser unbarmherzigen Welt ausspannen wollte.

Kordelia (ermuntert sich). Mein Vater! wo ist mein Vater?

Albanien (alle bedecken Lear, damit ihn Kordelia nicht sehen soll). Faßt Euch, theure Königinn, und begebt Euch von hier.

Kordelia. Laßt mich, laßt mich, fort — (sie reißt sich los, und erblickt Lear.) O mein Vater, mein Vater! — Laßt mich seine fliehende Seele aufhalten (sinkt wieder bei Lear nieder).

(alle versammeln sich um Kordelia.)

Albanien. Theure Schwester.
Kent. Unglückliche Tochter!
Edgar. Königinn! } (zugleich.)

(Ende.)

In Hamburg spielte Schröder den Lear, seine Gattin die Kordelia.

1778. Erste Aufführung des **König Lear** in Berlin, den 30. November 1778; Direktor Döbbelin selbst spielte den Lear. Das Stück wurde den 1., 2., 5., 13. und 20. Dezember wiederholt. Am 24. Dezember gastirte F. L. Schröder als Lear.

1778. Erste Aufführung des **Macbeth** in Berlin, den 3. Oktober 1778, in einer Bearbeitung von Wernike, nach Eschenburg's Uebersetzung. Der Bearbeiter hat nicht nur Vieles gekürzt und zusammengezogen, sondern häufig auch eigene, nicht gerade zweckmäßige Einschaltungen gemacht. Auch ist der Zeitraum, in welchem die Ereignisse stattfinden, auf nur mehrere Tage

reduzirt. Wie Garrick und später mehrere deutsche Bearbeiter, so läßt auch Wernike den Helden auf der Bühne sterben und nach empfangenem Todesstreich sich über sein greuelvolles Leben aussprechen. Kapellmeister André hatte zu den Hexenscenen Musik geschrieben. (Direktor Döbbelin: Macbeth; Mad. Nonseul: Lady M.; Langenhans: Macduff.)

1778. **Richard der Zweite**, von Schröder bearbeitet, in Hamburg aufgeführt den 17. November. In dieser Bearbeitung sind der Königin ein paar Reden der Constanzia aus König Johann zuertheilt. Schröder spielte den Richard, seine Gattin die Königin. Das Stück machte nur einen matten Eindruck und scheint nie gedruckt worden zu sein.

1778. **Richard der Dritte** wird in mehreren Katalogen in einer Bearbeitung von O. H. Freiherrn von Gemmingen aufgeführt. Ich habe das Buch nicht ermitteln können. Jördens, der über die Schriften von O. v. Gemmingen ausführlich berichtet, weiß ebenfalls nichts von dieser Bearbeitung.

1778. **Heinrich der Vierte**, bearbeitet von Schröder, wird in Hamburg zum ersten Male aufgeführt den 2. December 1778, ohne jedoch anzusprechen. Schröder, der selbst den Falstaff spielte, hatte das Wagniß unternommen, beide Stücke des Namens in eines zusammenzuschmelzen. In dieser Gestalt wurde es 1782 in Wien gedruckt.

Der erste Akt enthält den Percy-Streit und die erste Falstaff-Scene. Der Akt schließt mit des Prinzen Monolog: „Ich kenn' euch Alle" etc. Der zweite Akt enthält die großen Falstaff-Scenen im Wirthshause; der dritte Akt die Scene des Königs mit dem Prinzen, dann: Wirthshaus, und des Prinzen Aufbruch zum Kriege. Mit dem 4. Akte beginnt die Zusammenschmelzung der beiden Stücke. Die Scenen vor der Schlacht sind sehr vereinfacht; Owen Glendower und Mortimer fehlen ganz, obwohl die Scenen den ersten Aufstand mit Percy's Tod behandeln. Der König ist bereits krank, sein Zustand verschlimmert sich während der Schlacht und er muß hinweggetragen werden. Am Schlusse des Aktes wird er noch einmal herbeigeführt, um den vollständigen Sieg zu vernehmen. Er befiehlt dem Lord Warwick, sich jetzt in möglichster Eile nach York zu wenden, um Northumberland und den Prälaten Scroop zu bekämpfen; er selbst wolle nach London, denn er fühle, daß sein Ende nahe sei.

Im fünften Akte sind nun die letzten Partieen aus dem II. Theile

angefügt. Der Akt beginnt im Königlichen Palast; der König ist von den Seinen umgeben und vermißt den Prinzen von Wales; es folgen die Scenen des Prinzen mit der Krone, seine Versöhnung mit dem Könige und des Letzteren Tod. Dann sehn wir Falstaff wieder im Wirthshaus mit der Wirthin; hier erscheint Dombledon, ein Kaufmann, und ermahnt Falstaff, ihm die 1000 Pfund, die dieser ihm schulde, zurückzugeben. Hierbei sind einige Gedanken aus andern Scenen Falstaff's in den Dialog gemischt. Poins und Bardolph kommen und melden die Nachricht von dem Tode des Königs. Dann Verwandlung: Im Palast die folgenden Scenen aus dem II. Theil, mit den Brüdern des jungen Königs, sowie mit diesem und dem Oberrichter. Nachdem Falstaff angelangt und durch den König zurückgewiesen ist, schließt das Stück, indem der Oberrichter zurückkehrt, folgendermaßen:

Oberrichter (kommt mit Wache). Geht, bringt Falstaff fort, nehmt seine ganze Gesellschaft mit.

Falst. Was ist das, Mylord?

Oberr. Ich kann jetzt nicht lange sprechen. — Der großmüthige junge König hat befohlen, Euch mit Allem was Ihr braucht zu versehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber so lange von sich, bis man bessere Sitten an Euch sieht (geht ab).

(Falstaff und die übrigen sehn einander lange an, endlich sagt)

Falstaff. Gute Nacht, Bauch!

(Ende.)

Es ist begreiflich, daß das Stück in solcher Form noch weniger ansprechen konnte, als es bei dem allerdings eines Abschlusses ermangelnden ersten Theil allein der Fall gewesen wäre. Schröder aber erklärte am ersten Abend nach der Vorstellung dem Publikum: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt." — In Hamburg wurde es hiernach noch häufig gegeben; bei seinem Engagement in Wien, 1782, hatte jedoch Schröder so geringe Wirkung damit erreicht, daß er es zurückzog, und auch auf sein Honorar verzichtete. In Berlin hatte Schröder bei seinem Gastspiel daselbst i. J. 1780 einen günstigern Erfolg, und den Falstaff mehrmals gespielt.

1779. Erste Aufführung des **Macbeth** in Hamburg, den 21. Juni 1779. Schröder hatte für seine Einrichtung die von Bürger übersetzten Hexenscenen benutzt. Schröder spielte Macbeth, seine Frau die Lady Macbeth.

1779. Romeo und Julie, ein Schauspiel mit Gesang, von F. W. Gotter. (Musik von Benda.) Leipzig 1779.

Im Allgemeinen stimmt der Inhalt und die Composition dieser Dichtung mit Weiße's Trauerspiel überein; auch das Personal ist ziemlich dasselbe, nur daß die Personen des Montecchio und der „Frau v. Capellet“ wegfallen, und der Arzt Benvoglio in den „Hauscaplan“ Lorenzo verwandelt ist. Außerdem ist aber auch die Schlußkatastrophe geändert, das Stück hat einen „fröhlichen Ausgang“ erhalten. Nachdem Romeo am Sarge Juliens sich erst ausgesprochen und dann eine Arie gesungen hat, will er sich erstechen, wird aber in demselben Augenblick durch die Stimme der erwachenden Julie zurückgehalten. Da er sie lebend sieht, läßt er den Dolch fallen, sie richtet sich auf, er stürzt zu ihr, „sie umarmen sich; er hilft ihr aus dem Sarge“ u. s. w. Dann singen sie folgendes Duett:

Romeo. Beste, Du lebest! Dich hab' ich wieder!
Julie. Bester! Ich lebe, habe dich wieder!
Romeo. Freudiges Schrecken!
Julie. Süße Betäubung.
Beide. Himmel und Erde tanzen um mich.
Julie. Todes Bezwinger!
Romeo. Vater des Lebens!
Beide. Selig und dankbar preisen wir dich.

Das Singspiel kam schon 1777 in Hamburg zur Aufführung, später in Leipzig, Berlin u. s. w. und scheint überall sehr beliebt gewesen zu sein. In den Kritiken werden mehrere Nummern als entzückend gepriesen; die Arie Juliens: „Ihn wieder zu sehn, meinen Romeo“ wird als die „Lieblingsarie aller Parterre“ bezeichnet. An dem Duett „Ja der Lerche frohe Kehle“ hat Shakespeare's Poesie einigen Antheil. Der gegenüber den Gesangsstücken überwiegende Dialog ist so prosaisch, wie bei Weiße, und von Shakespeare nicht im mindesten beeinflußt.

1779. König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Shakespear, von **J. C. Bock**.*) In: Vermischtes Theater der Ausländer, Leipzig 1778—84.

In dieser Bearbeitung wird mit dem Originale noch gewaltsamer verfahren, als bei Schröder. Wie bei Letzterm, so ist auch hier die ganze Exposition des Stückes, Lear's Ländervertheilung, die Scenen mit dem König von Frankreich und Herzog von Burgund &c., Kordelia's und Kent's Verbannung — übersprungen und die Ereignisse darin werden gelegentlich im Dialog erwähnt. Das Stück beginnt mit der Rückkehr des verbannten und verkleideten Kent, der sich Gloster zu erkennen gibt. Das Eigenthümlichste in dieser Bearbeitung ist jedoch der Umstand, daß die Figur des Narren ganz ausgelassen und mit der des Kent verschmolzen ist. Nachdem Kent sich beim König eingeführt hat, fragt Lear einen Ritter, wo denn sein Narr sei. Der Ritter antwortet, der Narr sei sehr traurig geworden, seit Kordelia nach Frankreich zog. Und auf nochmaliges Schicken Lear's nach dem Narren, wird ihm berichtet:

„. . . Der Harm hat ihn rein abgezehrt; und er sagte so etwas, das gar wunderlich herauskam —

Lear. Was sagte er?

Ritter. Verzeiht, gnädigster Herr —

Lear. Was er sagte!

Ritter. Er wüßte kein besseres Vermächtniß mit seiner Kappe, sagt' er, als wenn er Euch zum Erben einsetzte; Ihr brauchtet eine Kappe, und würdet Euch schwerlich eine von Euren Töchtern erbetteln können, — Verzeiht, gnädigster Herr! Euer Narr sagte das.

Lear . . . . Mir wird alles fehlen, so lange mir mein Narr fehlt.

Kent. Da habt ihr gleich eine Ritze, Herr, wo hinein Ihr mich flicken könnt. Laßt sehen, ob ich passe, und nehmt mich derweile zu Eurem Narren an!

---

*) J. Chr. Bock war 1724 in Dresden geboren, kam 1772 als Theaterdichter nach Hamburg und ging i. J. 1778 in gleicher Eigenschaft zur Bondini'schen Gesellschaft nach Dresden, wo er 1785 starb. Er schrieb sehr viel für das Theater, Originalstücke wie auch Bearbeitungen fremder Stoffe; von letztern sind außer Lear zu nennen: „Geschwind eh' es jemand erfährt" (nach Goldoni) „und das Mädchen im Eichthale" (nach Lillo). Daß ihm auch eine Bearbeitung des „Hamlet" zugeschrieben wird, ist schon bei Gelegenheit des Schröder'schen Hamlet bemerkt worden.



Von hier ab sind nun im weitern Verlauf der Tragödie die schlagendsten Dialog-Pointen des Narren dem Kent zuertheilt.

Dem Schlusse des Stückes ist die furchtbare Tragik genommen; nicht nur Kordelia, sondern auch Lear selbst bleibt am Leben, indem Edmund im Kampfe durch Edgar gefallen, verräth er vor seinem Tode, er habe geheimen Befehl gegeben, daß Lear und Kordelia, welche im Schloß gefangen sitzen, ermordet werden sollen. Edgar, Albanien u. s. w. eilen zu deren Rettung hinweg. Verwandlung:

Gefängniß. Lear und Kordelia werden von Soldaten herein geführt und haben ein zärtliches Zwiegespräch. Als Lear endlich vor Mattigkeit entschlummert, werden Beide durch Geräusch aufgeschreckt.

Neunter Auftritt.

Ein Hauptmann mit Soldaten. Vorige.

Lear (indem sie hereintreten, phantasirend). Das Feld unser! Nieder, nieder mit Albanien!

Hauptmann. Fort! greift an! und erdrosselt sie!

Kord. (indem sie ohnmächtig zur Erde sinkt). O ihr barmherzigen Götter!

Lear (durch ihren Fall erweckt). Wie geschah mir!

Hauptmann. Greift an!

Lear (aufspringend). Wen? wen? — Was wollen die Sklaven? Morden? meine fromme Kordelia? — (Er entreißt dem einen sein Schwerd, und verwundet ihn.) Kommt an, ihr Höllen-Hunde! kommt an! — (Indem stürzen die anderen herein und der Verwundete wird weggebracht.)

Zehnter Auftritt.

Albanien, Edgar, Kent, Soldaten (mit bloßen Schwerdtern.) Vorige.

Edgar (stürzt vorn herein). Haltet, Elende! Haltet!

Albanien. Zurück, Unglückliche! oder ihr seid des Todes!

(Der Hauptmann mit seinen Soldaten geht hinaus.)

Kent (wird sogleich Kordelien gewahr, hebt sie auf, hält sie in seinen Armen, und sucht sie zu sich zu bringen).

Lear (sie anstarrend). Ha! — wollt Ihr mich? — (indem er das Schwerdt fallen läßt, und seinen Busen aufreißt.) Hier! — Hier! —

Albanien. Ihr verkennt uns, theuerster König. Wir kommen, Euer Leben zu retten, und Euren Kerker zu öffnen. Ich bin da, Euch, wo

möglich, Genugthuung zu geben für die von Euren beyden Töchtern erlittene Schmach. Sie haben sich selbst unter einander aufgerieben, zur Rechtfertigung des Himmels, die unnatürlichen Furien! —

Lear. Hörst Du's, Kordelia? — (indem er sie ohnmächtig in Kent's Armen sieht.) O meine Tochter! meine Tochter! — (indem er sehr ängstlich mit ihr beschäftigt ist.) Hin? hin? — O ja, ja, ja! — Dieser Stoß brach ihr Herz! — Wirst nicht wieder kommen? nicht? nicht? — Heult! heult! heult! heult! — O! ihr seid Männer aus Stein gemacht! — Hätt' ich Eure Zungen und Augen, ich wollte sie brauchen, daß des Himmels Gewölbe krachen sollte! — O sie auf ewig dahin! — Verderben über Euch Mörder! — Sie ist todt, wie Erde! Ich verstehe mich drauf, ob einer todt oder lebendig ist! — Gebt mir einen Spiegel — wenn ihr Athem das Glas feucht oder trübe macht, ja! dann lebt sie!

Kent. Beruhigt Euch, theuerster König! Sie lebt! sie lebt! Seht Ihr? Sie schlägt die Augen auf.

Kord. Mein Vater!

Lear. Lebst Du, meine Kordelia? lebst Du?

Kord. Ja, liebster zärtlichster Vater — noch leb' ich!

Lear. O Freude! Freude! Jauchzen und Freude!

Alb. So kommt dann, glorwürdigster König! Nehmt wieder Besitz von Britanniens Throne. Wir sind Eure getreuesten Unterthanen. Und Königin Kordelia ziehe wieder in Friede nach Frankreich zurück!

Lear. Nein, nein! Ich bin am Ende meiner Tagereise, und mein alter Kopf ist zu schwach, eine Krone zu tragen. Nimm Du sie Albanien, und sei weise und glücklich! Mich laßt ruhen! Ihr seht mir's ja wohl an, wie nöthig ich der Ruhe habe. — Ruhen will ich vom schweren Tagewerke meines Lebens! bei meiner Kordelia ruhen, und aus ihrem kindlichen Schooße mich von den Göttern abfordern lassen!

(Ende des fünften Aufzuges.)

Diese Bock'sche Bearbeitung wurde in Dresden, Leipzig und an noch andern Theatern gegeben.

1779. „**Macbeth**, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear". Frankfurt a. M. 1779. (Verfasser ist Heinrich Leopold Wagner.)

Wagner's Macbeth ist eine Bearbeitung kaum zu nennen, vielmehr eine Uebersetzung. Von Eschenburg hat Wagner Manches profitirt, oft aber, wo er von ihm abweicht, trifft Wagner das Richtigere. Besonders ist

er überall bestrebt, den Gedanken und Ausdrücken Shakespeare's die ihnen zukommende Farbe und volle Wucht zu geben. Zuweilen ist freilich auch Wagner's Prosa (nur die Hexenscenen sind in Versen) von lächerlichem Ausdruck; so in der letzten Scene des I. Aktes, da Lady Macbeth mit so fürchterlicher Energie in ihn dringt, die Mordthat auszuführen, und er darauf sich zu ihr wendet: „Gebär' mir Söhne nur" 2c. (Bring forth men-children only!), welches Wagner so ausdrückt:

„Daß du mir in Zukunft ja nur männliche Kinder zur Welt bringst! denn die Unerschrockenheit, die dein Hauptbestandtheil ist, sollte nichts als Männer zeugen."

Für manche Ausdrücke des Schauders oder der düstern Poesie ist die Uebertragung besser gelungen, als in mehr pathetischen Stellen.

Die einzigen Abweichungen vom Original bestehn darin, daß Wagner die Schottischen Thans Menteth und Cathneß gestrichen und mit dem Schlusse der Tragödie ein andres Arrangement getroffen hat, wobei ihn ebenfalls die Absicht leitete, den Helden der Tragödie auf der Bühne sterben zu lassen. Als Macbeth und Macduff fechten, wird Macbeth tödtlich verwundet:

Macbeth. Verflucht wer diesen gauklerischen Teufeln jemals geglaubt hat, verflucht, wer ihnen jemals wieder glauben wird; mit Witz und Doppeltsinn spielen sie mit uns; halten, was sie uns versprechen, unserm Ohr, brechens unsrer Hoffnung. — Ich sterb, ihr Opfer.

Wie der Uebersetzer hier dem Sterbenden die Worte (wenigstens den Sinn derselben) gibt, die er bei Shakespeare schon vor dem Gefecht zu sagen hat, so ist auch die Scene, da der alte Siward den Tod seines Sohnes erfährt, in die Schlußscene (nachdem Macbeth schon gefallen) verlegt. In allem Uebrigen ist das Original unverändert.

Wagner's Uebersetzung wurde in Frankfurt a. M., in Mannheim und an noch andern Theatern aufgeführt.

1779. Der Vermählungstag, ein Schauspiel von J. J. Engel*), nach Shakespeare's **Viel Lärm um Nichts**; in Hamburg aufgeführt den

*) Joh. Jak. Engel, geb. 1741 zu Parchim (in Mecklenburg) verdankte seinen literarischen Ruhm mehr seiner klassischen Erzählung „Lorenz Starck" und dem „Philosoph

20. September 1779. — Unvollständig gedruckt in Engels „Schriften" (1803).

In der Ausgabe von Engel's Werken reicht der Abdruck dieses fünfaktigen Schauspiels nur bis zum Ende des 3. Aktes; und der Herausgeber bemerkt dazu, daß Engel selbst, noch ehe der Tod ihn an der weitern Herausgabe hinderte, den Druck unvollendet ließ. Es scheint hiernach, daß Engel das frühere Manuscript einer neuen Ueberarbeitung unterzogen hatte, denn es steht fest, daß Engel's Vermählungstag in Hamburg 1779 zur Aufführung kam; F. L. Meyer, Schröder's Biograph, bespricht Stück und Aufführung eingehend, und zwar mit Angabe des Autornamens; auch in Schröder's Rollenverzeichniß ist Leonato mit aufgeführt. *)

Nach dem uns vorliegenden unvollendeten Drucke benutzte Engel aus Shakespeare's Lustspiel nur diejenigen Theile desselben, welche der englische Dichter in der italienischen Erzählung des Bandello und in der Nachbildung von Belleforest vorfand. Sowohl Benedict und Beatrice, wie auch die lächerlichen Figuren der Gerichtsdiener und Nachtwächter, fehlen ganz. Das Schauspiel ist unter dem ersichtlichen Einflusse von Lessing's „Emilia Galotti" geschrieben, sowohl was die sehr subtile und doch bestimmte Charakteristik aller Gestalten betrifft, wie auch hinsichtlich des Dialogs, der auch bei Engel sich durch makellose Reinheit auszeichnet. Die Personen seines Stückes sind: Leonato und dessen Bruder Antonio; Laurana (Hero), Graf Claudio, Pedro (eine Mischung aus Shakespeare's Prinzen und aus Benedict), der Intriguant Juan, Boracchio, Lucetta und Beatrix (Kammer-

---

für die Welt" ꝛc., als seinen dramatischen Arbeiten, von denen jedoch ein kleines Stück „Der Edelknabe" einst sehr beliebt war. Von 1776—87 lebte Engel in Berlin als Professor der Moralphilosophie und wurde 1787 vom Könige von Preußen zum Direktor des Nationaltheaters in Berlin ernannt, in welcher Stellung er bis 1794 verblieb.

*) Trotzdem scheint auch Jördens (Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten) von der Aufführung des Stückes nichts gewußt zu haben, denn er berichtet nur über das unvollendete Stück. „Kaum war Engel", so erzählt Jördens, „bis zur Hälfte fertig, als er inne ward, er habe sich — wie sein eigener Ausdruck lautete — versprengt, er habe unrecht gethan, eine Intrigue, die auf einem bloßen Mißverständniß beruhe, in so feierlichem Tone zu bearbeiten, als er merkte, es sei unmöglich, die Laurana zu einem interessanten Geschöpf zu machen, weil ein ganz unverschuldetes Leiden nicht tragisch ist, und nun ließ er das Stück liegen."

mädchen). Der erste Akt enthält die Vorbereitungen zur Verbindung Claudio's mit Laurana, und Juan's allmäliges Vorgehen, welches sehr fein behandelt ist und in einigen Zügen an Shakespeare's Jago, in dessen großer Scene mit Othello, erinnert. Juan ist hier nicht des Prinzen Halbbruder, sondern wird als Officier und Hausgenosse des Leonato bezeichnet. Der erste Akt schließt mit der Verabredung zwischen Juan und Boracchio, wobei der Erstere nach Jago's Vorbild u. A. äußert: „O Boracchio! Und sollte nicht ein jeder rechtschaffene Soldat in Wuth gerathen, daß z. B. ein Unmündiger — daß ein Knabe, der nur erst mit rothgeweinten Augen von seiner Mutter kam, alle Ehrenstellen erhaschte? daß ein versuchter Officier, der tausendmal mehr ausgestanden" — 2c.

Beim Beginn des 2. Aktes ist der Betrug schon geschehn; Juan's Charakter und Claudio's Zustand der Eifersucht finden sehr detailirte Schilderung. Im 3. Akte wird die Beschimpfung Laurana's durch Claudio vorgeführt. Laurana wird ohnmächtig, Pedro und Claudio entfernen sich; dann eine lange Scene zwischen Laurana, Pedro und dessen Bruder Antonio, der sich für Laurana's Unschuld verbürgt. Als Laurana fort ist, kommt Pedro wieder zurück, und berichtet Genaueres über den Vorgang. Da stürzt das Kammermädchen Beatrix mit den Zeichen der Gewissensangst herein und meldet, daß das Fräulein sterbe. Da die Andern fort sind, hat Beatrix eine Scene mit Boracchio, in welcher sie, von Reue gepeinigt, gelobt, Alles zu verrathen. Mit diesem Entschlusse geht sie und läßt Boracchio voll Bestürzung zurück. — Hier endet der Druck des Stückes.

1779. Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Zum Behuf des Frankfurter Theaters. Frankf. u. Offenbach 1779.

Das Buch ist vorn mit einem schlechten Kupfer „Borchers als Hamlet" versehen. Der Verfasser dieser Bearbeitung sagt in einem Vorwort: da die Hamburger Heroldische Ausgabe des Hamlet so viel Fehler enthalte und Verbesserungen nöthig habe, so sei diese neue Ausgabe veranstaltet worden; den Unterschied beider werde man aus einem Vergleich leicht erkennen. Der Verfasser fügt hinzu, diese Bemerkung sei deshalb nothwendig, „damit man

nicht auf die Meinung gerathen möge, als wenn diese Ausgabe ein Nachdruck wäre." Das ist nun diese Ausgabe dennoch, trotz des Verfassers Zurückweisung solchen Verdachtes; denn die Heufeld-Schröder'sche Bearbeitung ist fast durchweg beibehalten. Auch da, wo Schröder selbständig verfuhr, wie im Monolog „Sein oder Nichtsein" und in der Verlegung der Scene des betenden Königs, hat der Bearbeiter die von ihm als so fehlerhaft erkannte Hamburgische Ausgabe beibehalten, wie auch den Heufeld-Schröder'sche Schluß der Tragödie. Den fünften Akt hat er ungetheilt gelassen; die kleinen Veränderungen sind nicht der Rede werth.

1779. Kajus Marcius Koriolanus und Julius Cäsar. Zwei Trauerspiele von Wilhelm Shakespear. Mannheim 1779.

Es sind dies keine Bearbeitungen, sondern ziemlich getreue Uebersetzungen der beiden römischen Tragödien, und zwar in Prosa.

1780. Der Kaufmann v. Venedig wird in Dresden aufgeführt. Reineke spielte den Shylock, doch scheint das Publikum an dem tiefen Ernst, mit welchem diese Figur dargestellt wurde, nicht viel Gefallen gefunden zu haben, da, wie es in einem Berichte heißt, das Publikum bisher gewohnt war, „den Juden als die lustige Person in der Comödie zu sehn". Der Berichterstatter (in der „Litt.- und Theater-Ztg.") fragt schließlich: „Sollte es nicht möglich sein, auch Juden durchs Schauspiel zu bessern?"

1780. Macbeth, von Fr. Schink bearbeitet. Der bekannte Dramaturg beschäftigte sich längere Zeit mit dieser Bearbeitung; doch ließ er nur die von ihm sehr frei behandelten Hexenscenen im Druck erscheinen. („Dramaturgische Fragmente".)

1780. König Lear und Hamlet, in Schröder's Bearbeitung, kommen in Wien unter Schröder's Mitwirkung zur Aufführung.

— **Der Sturm,** in einer Bearbeitung von Fr. Schink, wird in Wien im Kärnthnerthortheater von der „der Schauspielkunst sich widmenden Jugend" aufgeführt. *)

*) Aus diesem Jahre wird auch ein Schauspiel in zwei Aufzügen „der Sturm, oder: Die bezauberte Insel" genannt. Genau unter demselben Titel erschien 1798 ein ebenfalls zweiaktiges „Singspiel", das unter genanntem Jahre (siehe daselbst) besprochen ist.

1781. „**Kinderzucht** oder **das Testament**", von Fr. L. Schröder, eine Bearbeitung des dem Shakespeare ehedem zugeschriebenen »London prodigal«, wird in Hamburg aufgeführt. Das Stück erschien gedruckt in Schröder's „Beitrag zur deutschen Schaubühne". 1786.

1781. Eine Bearbeitung der „bezähmten Widerspenstigen" unter dem Titel: „**Die bezähmte Wiederbellerin**, oder: Gasner der zweite" von Schink wird in Wien und in Hamburg aufgeführt. Erschien im Druck 1783.

Der deutsche Verfasser hat den Stoff ganz auf deutschen Boden und in die moderne Gesellschaft verpflanzt und hat überhaupt die ganze Composition völlig neu gestaltet. Catharina heißt hier Franziska und ist die Tochter eines Edlen von Boem; ihre Schwester ist bereits verheirathet, mit einem Justizrath von Stein, eine zweite Schwester ist eine Frau Doctorin Margot. Der Charakter Petrucchio's wird durch einen Hauptmann von Gasner vertreten. Dieser Name, wie auch hiernach der Titel des Stückes, bezieht sich auf eine im vorigen Jahrhundert als Teufelsbanner bekannte Persönlichkeit, Namens Gasner. Als der Hauptmann mit Catharinens Vater sich über seine Absicht besprochen hat, heißt es u. A.:

Boem. — — Ich weiß Ihren Namen noch nicht —

Hauptmann. Franz von Gasner — ein Name, der sich vor einigen Jahren in Baiern sehr ruchbar gemacht hat.

Boem. Wie mein Herr, Sie wären —?

Hauptmann. Nicht der Teufelsbanner selbst, Herr von Boem, nur sein Namensvetter.

Und am Schlusse des Stückes, als Franziska sanft und gehorsam sich entfernt hat, um das Essen anzurichten, fragt Gasner:

Hauptmann. Nun ihr Herren, was meint ihr?

Justizrath. Ich für meinen Theil meine, daß du nicht umsonst Gasner heißt. Du bist wirklich Gasner der zweite.

Hauptmann. Mehr, lieber Justizrath, mehr! Ich habe ihn wirklich ausgetrieben, den Teufel. (Alle lachen, der Vorhang fällt.)

In Berlin kam das Stück 1783 unter dem Titel „Gasner II. oder der ausgetriebene Teufel" zur Aufführung; Mlle. Döbbelin spielte die Franziska. Plümicke (in seiner „Theatergeschichte von Berlin") bemerkt bei

Erwähnung dieses Stückes, es sei zwar mit Beifall aufgeführt worden, aber die Damen könnten dessen Vorstellung nicht aushalten. In einer Mannheimer Kritik wird es dagegen als „sehr nützlich und lehrreich für Franziska's Schwestern" bezeichnet; es wurde auf allen deutschen Bühnen sehr oft gegeben.

1781. Erste Aufführung der „Räuber" von Schiller in Mannheim.

1782. Imogen. Schauspiel in fünf Aufzügen aus dem Shakespeare. Aufgeführt auf dem k. k. Nationalhoftheater. Wien 1782.

Diese ziemlich freie Bearbeitung von Shakespeare's **Cymbeline** soll dem Biographen Schröder's Friedr. Ludw. Wilh. Meyer zum Verfasser haben. Meyer selbst bespricht zwar diese Wiener Bearbeitung, ohne aber irgendwie auf seine Autorschaft hinzudeuten.

Mit Ausnahme von Cymbeline und Imogen sind alle Namen der handelnden Personen umgeändert: Posthumus heißt Arthur, der betrügerische Römer Jachimo heißt Mammilius, der Königin Sohn Cloten hat den Namen Braddock erhalten. Als das Stück beginnt, ist die verhängnißvolle Wette schon geschehn, wir erfahren dies aus einem Gespräche des Mammilius mit einem andern Römer Dercetas, wobei auch zugleich der Kasten, in welchem Mammilius in Imogen's Schlafgemach sich bringen lassen will, erwähnt wird. Dann folgt Scene 7, I. Akt des Shakespeare'schen Stückes (Monolog Imogen's, ihr Gespräch mit Pisanio — Cadwell — und die Scene zwischen Imogen und Jachimo — Mammilius —) ohne wesentliche Veränderungen. Hieran schließt sich der Versuch der Königin mit dem Giftfläschchen, wonach eine ganz kurze Scene, in welcher Mammilius im Schlafgemache Imogen's aus dem Kasten steigt, den ersten Akt endet. Anstandshalber sieht Mammilius das Maal von fünf kleinen Flecken nicht auf ihrer Brust, sondern an ihrem Arm.

Der zweite Akt enthält ein paar Scenen Cloten's (Braddock's) und Imogen's und schließt mit des Posthumus Verlust der Wette durch des Römers Betrug. Der dritte Akt beginnt im Walde; er enthält Imogen's Flucht und Verkleidung, Cloten's Tod und Posthumus' Reue. Die wichtigste der hier vorgenommenen Veränderungen ist die, daß die beiden Königskinder ganz weggestrichen sind; die Bewohner jener Höhle sind nur der Verbannte Morgan (Bellarino) und sein Waffenträger.

Natürlich ist damit auch der Verlust der so entzückend poetischen Begegnung Imogen's mit den Brüdern zu beklagen. Cloten wird durch Morgan's Waffenträger getödtet (im 4. Akte); Imogen, welche den kopflosen Körper Cloten's erblickt hat und ihn für ihres Gatten Leiche hält, wird von den herbeikommenden Römern, da der Krieg beginnt, mitgenommen und der Akt schließt mit einem Monolog Arthur's (Posthumus), worin er seine Reue über das Geschehene zu erkennen gibt. Im letzten Akte sind die allerdings großen Schwierigkeiten der vielen kleinen Schlachtscenen dadurch hinweggeräumt, daß der Akt mit der Beendigung des Krieges beginnt, und Posthumus als Gefangener herbeigeführt wird. Da die Prinzen ganz fehlen, ist natürlich auch die Schlußentwickelung viel einfacher.

Das Stück kam in Wien, während Schröder's Engagement daselbst, zur Aufführung, und den Berichten nach war Imogen eine Glanzrolle der Schauspielerin Mad. Sacco.

1782. Heinrich der Vierte (1. u. 2. Theil) in der Schröder'schen Bearbeitung in Wien aufgeführt den 31. Januar 1782. (Falstaff: Schröder; Percy: Brockmann.) Wurde nur einmal gegeben.

— **Brutus und Kassius Tod.** Von dem Verfasser der Noachide. Basel, 1782.

Diese Tragödie ist das dritte der Stücke des Verfassers (J. J. Bodmer), welche die Geschichte des Cäsar und Brutus behandeln; auch dieses ist eine bloße dialogisirte Abhandlung, ein trockenes politisches Raisonnement ohne dramatisches Leben. Es hat nur drei Akte, deren erster fast Nichts weiter enthält als eine Kriegsberathung zwischen Brutus und Kassius und noch andern Feldherrn. Von dem Streite zwischen den beiden Führern ist keine Andeutung gegeben. Kassius tritt schon mit dem Ende dieses ersten Aktes vom Schauplatz; im 2. Akte berichtet Titinius umständlich seinen Tod und hinterher erhält Brutus noch die Nachricht von dem Tod der Portia. Der letzte Akt enthält den Tod des Brutus, welchem sich dann noch eine lange Unterredung der Sieger Mark Anton, Octavius u. s. w. anschließt. Wie bei Shakespeare Mark Anton, so gibt hier in ähnlicher Weise Octavius dem Brutus das Zeugniß:

„Brutus war der edelste in der Zusammenverschwörung; es war nicht Neid, nicht Herrschsucht, was ihn bewog, den Dolch in dem Busen seines Wohlthäters umzuwälzen. Es war katonischer Fanatisme, der übertriebene Begriff von dem Worte Freyheit und dem Namen Rom. Sein Leben war Ernst, sein Charakter zu dem schönen und guten gestimmt, daß die Natur laut rufen durfte: sie habe einen Menschen gebildet."

Im Uebrigen ist kein Anklang an Shakespeare's Tragödie zu vernehmen. Auch der Geist Cäsar's ist von dem eben so verständigen als poesielosen Verfasser ignorirt.

1782. Richard der Zweite. Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne. Von Otto von Gemmingen, Reichsfreiherrn. Mannheim 1782.

Der Bearbeiter, welcher namentlich durch sein Schauspiel „Der teutsche Hausvater“ sich große Anerkennung erwarb, ist mit der Shakespeare'schen Tragödie nicht so frei verfahren, wie Fischer in Prag, doch hat er einige von dessen Arrangements benutzt. Auch hier beginnt das Stück, als Bolingbroke bereits in der Verbannung ist, und zwar mit der Scene, in welcher die Herzogin von Gloster den Herzog von Gaunt (hier jedoch den Herzog von York) zur Rache für den Tod Gloster's anreizt. Hierauf erfahren wir durch Richard, durch Aumerle, Green und Bushy, in welcher Weise Bolingbroke vom Volke sich verabschiedet hatte. Auf den Tod des alten Gaunt folgen die ersten Einfädelungen der Verschwörung Northumberlands, welche den 1. Akt beschließen. Den 2. Akt füllen die Fortschritte der Verschwörung und Bolingbroke's Erfolge aus; den 3. Akt die Landung Richards, seine Unfälle und seine erste demüthigende Begegnung mit Bolingbroke. Hiernach fügt der Bearbeiter als „Zwischenakt“ die Scene der Königin im Garten ein, indem er dazu bemerkt: die Scene habe so viel Schönes, daß er sich nicht entschließen konnte, sie ganz auszulassen; da er sie jedoch mit Rücksicht auf die scenischen Schwierigkeiten nirgends anbringen konnte, so habe er sie hier „als Zwischenakt“ eingefügt. Wenigstens ist dies ein offenes Geständniß der Ohnmacht, in der sich die „Bearbeiter“ so vielen Shakespeare'schen Stücken gegenüber befinden.

Der letzte Akt beginnt bei York mit der Entdeckung der Verschwörung wider Bolingbroke, worauf die Scene bei Bolingbroke mit Aumerle, York und der Herzogin folgt. In der letzten Scene (im Gefängniß) hat O. v. Gemmingen die Fischer'sche Bearbeitung insofern benutzt, als auch Er hier erst den Abschied der Königin von Richard, und des Letztern Prophezeihung zu Northumberland stattfinden läßt. Als Richard den Todesstreich erhalten hat, gibt ihm der Bearbeiter noch eine kurze Rede, worin er — sterbend —

die Worte aus dem 3. Akt über die Hinfälligkeit der Königlichen Macht einflicht. („Denn in dem hohlen Cirkel, der des Königs Haupt umgibt, hält seinen Hof der Tod" ꝛc.). Auch läßt der Bearbeiter verständiger Weise hier Bolingbroke wenigstens noch im Kerker bei Richard erscheinen, um das Stück mit der Hinweisung auf die Wallfahrt zum heiligen Lande zu schließen. — Die ganze Bearbeitung kann überhaupt als eine vergleichsweise sehr gute bezeichnet werden.

— **Kleopatra und Antonius**, ein Trauerspiel in Versen und vier Aufzügen. Wien 1782, ist eine Originaldichtung von C. H. v. Ayrenhoff.*) In einem an Wieland gerichteten Widmungsschreiben, das dem Stücke vorausgeht, erzählt der Verfasser, welch einen tiefen Eindruck dieser tragische Stoff in der Erzählung des Plutarch auf ihn gemacht habe, und wie weit zurück dagegen die dramatischen Dichter La Chapelle, Lohenstein und — Shakespeare, welche den Stoff behandelt, zurückgeblieben seien. „Arme Kleopatra!" ruft Herr v. Ayrenhoff, „wie grausam ist man mit dir verfahren!" Dann — in einer Jeremiade über den schlechten Stand des deutschen Theaters — heißt es: — „Wie kann man von der jetzt grassirenden Afterkritik erwarten, daß sie den Regeln der Einheiten, der feinern Sitten, der Versification das Wort sprechen? Was ist natürlicher, als daß man uns immerfort die Ungeheuer Shakespeare's für die ersten Producte aller Nationen anpreißt" ꝛc.

v. Ayrenhoff's Kleopatra ist ganz nach den französischen Mustern gearbeitet, eine leidlich anständige aber uninteressante Arbeit. Sorgfältig hat er sich gehütet, irgendwo an Shakespeare zu erinnern; dagegen war er so gewissenhaft, anzumerken, daß alle mit Sternchen bezeichneten Stellen sich „auf Nachrichten vom Plutarch" gründen.

1783. Gerechtigkeit und Rache. Schauspiel in fünf Aufzügen. Wien 1783. (Verfasser desselben ist der Wiener Theaterdichter Brömel.)

Der Kernpunkt in der Handlung dieses Schauspiels ist Shakespeare's „Maaß für Maaß" entnommen, jedoch mit so durchaus freier Behandlung des Originals und so sehr abweichend von demselben, daß man Brömel's Stück kaum als eine Bearbeitung bezeichnen kann. Die Handlung ist in die moderne bürgerliche Gesellschaft versetzt; der Intriguant des Stückes ist der „Präsident von Moorfleth", und sein böser Rathgeber, der ihn jedoch zuletzt entlarvt, ist Rath Falk. Der dritte Hauptcharakter ist der unschuldig verfolgte Rentmeister Dollmer, der Vater jenes Mädchens,

*) Cornelius Hermann von Ayrenhoff, geb. 1734 in Wien, starb daselbst als österreichischer Feldmarschall-Lieutenant i. J. 1819. Er schrieb viele Trauerspiele wie auch Lustspiele; die erstern sind sämmtlich in Alexandrinern.



dessen Tugend der Präsident bedrohte, und welche eben wegen ihrer Tugend die unglückliche Veranlassung für die abscheuliche Behandlung ihres Vaters wird. Von einer Stellvertretung des Fürsten, wie von dem ganzen strengen Gesetze u. s. w. ist in dem Stücke gar keine Rede. Der Fürst erscheint erst in der allerletzten Scene, um den Schurken zu entlarven und die Unschuld zu belohnen.

Das Schauspiel kam in den achtziger Jahren auf die meisten deutschen Theater und scheint überall Glück gemacht zu haben.

1783. In Mannheim waren schon unter Seyler's Direktion, in den Jahren 1779—81 Shakespeare's Hamlet, Lear und Richard II. aufgeführt worden. Im Jahre 1783 unter der Leitung von Dalberg's, folgte: „Der Kaufmann von Venedig." In der Beurtheilung, welche der Frhrr. v. Dalberg selbst laut Protokoll der Sitzungen des Theaterausschusses schriftlich über die Aufführung abgab, wird angeführt: Man habe es in verschiedenen Journalen den Herren Schröder und Reinecke hoch angerechnet gehabt, daß sie den Shylock in fast unmerklichem jüdischen Accent gesprochen hätten. Dalberg findet dagegen, (und man kann ihm auch heute darin beistimmen), daß dies die Ursache gewesen sein müsse, wenn das Stück auf der Bühne nicht den entsprechenden Erfolg hatte, und daß es dem Stücke zu entschiedenem Vortheil gereicht, wenn Shylock ganz in jüdischem Ton gegeben wird, wie es auch durch Iffland geschah.

1784. Macbeth, ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear. Von **G. A. Bürger.** Göttingen.

In der Widmung an seinen Freund Biester, den er erinnert, wie Beide schon in Göttingen „mit einer Art andächtiges Entzückens des größten Dichtergenius sich freuten", berichtet Bürger, daß Fr. L. Schröder in Hamburg schon 1777 diese Bearbeitung veranlaßt hatte, indem er zuerst nur die Hexenscenen neu verdeutscht wünschte, dann ihm aber Vorschläge zu einer Umarbeitung der ganzen Tragödie machte. Bürger kam aber erst später dazu, diesen Plan auszuführen; er hatte zwar Manches aus Eschenburg's Uebersetzung benutzt, aber ungleich mehr neu übersetzt und umgewandelt. Auch von Schröder's Plan acceptirte er Einiges; wenn er aber auch dessen Ideen nicht ganz folgte, so weicht doch Bürger häufig genug von dem Original ab, indem er nicht nur viele Auslassungen machte, sondern

selbst auch Vieles hineindichtete. Auch Bürger läßt den König Dunkan gar nicht erscheinen. Nach der ersten Hexenscene berichtet der verwundete Soldat einem Trabanten des Königs über den Hergang der Schlacht. Von der hierauf folgenden zweiten Hexenscene möge der Anfang als Probe dienen, wie Bürger das Widrige der Hexensprache auszudrücken trachtete:

Erste Hexe. Wo gewest, Schwesterle?
Zweite H. Schweine gewürgt!
Dritte H. Schwesterle, wo du?
Erste H. Kastanien hatt ä Schiffersweib im Schooß,
Und schmatzt' und schmatzt' und schmatzte dir drauf los!
„Mir auch, sagt' ich, ä Bissel!" —
„Quark dir, Thranhexe! Marsch!" —
Grunzte der vollwampigen Bache Rüssel. —
Hu! Donner, Hagel, Mord und Gift!
Ihr Kerl ist zur Türkei geschifft.
Im Siebe schwimm' ich nach, ich kanns!
Wie eine Ratte, ohne Schwanz.
Mein Sixchen, das thu' ich, mein Sixchen!
Zweite H. Thu das, thu das Nixchen!
Ich borg' dir auch ä Wind darzu &c.

Als Macbeth und Banquo nach dieser Scene erscheinen, werden des Erstern Worte über den „schönen und häßlichen Tag" durch den vorausgehenden Satz erläutert: „Hu! welch ein Donner und Schlackerwetter! Aber wir haben gesiegt!" — Der Dank des Königs, seine Ernennung zum Than von Cawdor und die Anmeldung des Königlichen Besuchs erhält Macbeth durch ein Königliches Schreiben, worauf bereits der erste Akt durch eine von Bürger eingeschobene Hexenscene beendet wird. Diese ganze Scene möge hier folgen:

(Haide. Blitz und Donner.)

Die drei Hexen von verschiedenen Seiten.

Alle. Fischgen lockt der Angelbissen;
Gold und Hoheit das Gewissen.
Erste H. Herzchen, Herzchen, sahst du Den?
Zweite H. Hab' ihn stäubend reiten sehn.

Hu! Wie trieben Gert' und Sporn
Seinen Hengst durch Korn und Dorn!

Erste Hexe. Herzchen, Herzchen, sahst du ihn?

Dritte H. Sah ihn glupen, sah ihn glühn;
Hört' ihn murmeln, sah ihn fechten,
Mit der Linken, mit der Rechten.

Alle. Wohlgeködert! Wohlberückt?
Vögelchen hat angepickt.
Fischgen lockt der Angelbissen;
Gold und Hoheit das Gewissen.

Erste H. Risch, ihr Schwestern, hinteran,
Eh er sich ernüchtern kann!

Zweite H. Wo durchnachten wir alsdann?

Erste H. Oben auf dem Burg-Altan.

Dritte H. Hurtig, hurtig angespannt,
Und das Fuhrwerk hergebannt!

Alle. Dreimal Hui von Land und Meer
Bannt uns Roß und Wagen her.
Eine Wolk' ist die Karosse;
Donnerstürme sind die Rosse.
Hui Hui Hui! heran, heran!
Rollt uns auf den Burg-Altan.

(Rauschend ab.)

Der zweite Akt, in welchen noch die letzten Scenen des I. Aktes hinübergezogen sind, beginnt gleich mit der ersten Unterredung der Lady Macbeth mit ihrem Gemahl, wobei in ihre Reden Einiges aus dem vorausgehenden Monolog gemischt ist, da die ganze Scene, in der sie den Brief erst erhält und liest, wegfällt. Die Ankunft des Königs wird uns nur durch eine kurze Scene Banquo's und Rosse's angezeigt, wobei die Worte Dunkan's über die angenehme Lage des Schlosses dem Banquo, des Letztern Bemerkungen dem Rosse zuertheilt sind. Die nächste Scene, Macbeth's Monolog („Wär's abgethan" ꝛc.) und seine zweite Unterredung mit seinem Weibe, spielt in einem Vorsaale des Schlosses; dann wird uns Banquo in seinem besondern Schlafgemach vorgeführt; doch ist das Gespräch zwischen ihm, seinem Sohne Fleance und Macbeth hier in einen Monolog Banquo's verwandelt. Für die nächste Scene, in der der Mord

geschieht, ist sonderbarer Weise Macbeth's Zimmer bestimmt, und auch dieser zweite Akt wird durch eine von Bürger hinzugedichtete Hexenscene geschlossen, in welcher nach der nunmehr geschehenen blut'gen That die Hexen einen Tanz und Gesang ausführen. In dieser Scene von sechszig Versen bildet nach den Solis der drei Hexen der stets wiederkehrende Chorgesang den Refrain:

Lust an Unlust das ist Lust;
Krau't und kitzelt uns die Brust!

Im dritten Aufzug ist die Folge der Situationen nach dem Original so ziemlich beibehalten, nur daß die Ermordung Banquo's nicht auf der Scene ausgeführt wird. Bei dem Erscheinen von Banquo's Geist gibt der Bearbeiter die Anweisung: „Banquo's Geist erhebt sich auf Macbeth's Platz". — Der Akt schließt mit jener Hexenscene (bei Shakespeare Akt III. Scene 5.), in welcher die Hexen von ihrer Meisterin, der „Hexenaltfrau", wegen ihres eigenmächtigen Handelns zur Rechenschaft gezogen werden und nun Anweisungen erhalten, wie weiter gegen Macbeth zu verfahren sei.

Der vierte Akt beginnt mit der großen Scene Macbeth's bei den Hexen, den Erscheinungen und neuen Prophezeihungen. — Die Scene im Schlosse Macduff's schließt mit der Warnung, welche der Lady Macduff's durch einen Fremden zukommt, ohne daß die Ermordung der Familie selbst vorgeführt wird. Dann folgt die Scene in England: die lange Unterredung zwischen Malcolm und Macduff und Rosse's Bericht über die Thaten Macbeths.

Im fünften Akte, der mit der nächtlichen Wandelung der Lady Macbeth beginnt, ist dem von Shakespeare so sehr kurz angekündigten Tode der Königin eine etwas ausführlichere Schilderung zu Theil geworden. Als das „Weibergeschrei" hinter der Scene vernommen wird, entfernt sich Macbeth, weil solches „seinen Ohren fatal" ist. Er gebietet dem Arzt, zu sehn was es ist, und geht in ein inneres Gemach. Der Arzt geht „nach der Vorderthür" zu fragen, was es gebe? Dann findet folgendes Gespräch statt:

Kammerfrau. (hreinstürzend) Kommen Sie, lieber Doctor, um Gotteswillen, kommen Sie! Die Königin — hat's weg.

Arzt. Was? Doch nicht todt? Unmöglich!

Kammerfrau. Ja! Ja! Ja! — Das war ein Aufruhr in ihrem Bette! Wie mit halb erdrosselter Kehle rief sie: Hülfe! Hülfe! Dann gab's Ach und Krach. Wie ich herzulief, zuckte, röchelt' und schnappte sie zum letzten mal. Was für Klauen ihr das Gesicht auf den Rücken gedreht haben, mag der allmächtige Gott wissen.

Arzt. Das ist ohnzweifel ein Schlagfluß, Madam. Ein Aderlaß hilft vielleicht noch.

Kammerfrau. O vergeblich! Vergeblich! Wer kann Gottes Gericht aufhalten?

Arzt. Ich werde gleich kommen, wenn ich's dem Könige gemeldet habe. (Kammerfrau eilend ab.)

Vierter Auftritt.

Arzt. Macbeth und Seyton herauskommend.

Macbeth. Nun hurtig, Seyton! Wie ich dir befohlen habe. (Seyton ab.) Was gab's, Doctor?

Arzt. Die Königin soll der Schlag gerührt haben; ja sie soll — soll todt sein. Ich eile, zu sehen, was hierbei noch zu thun sein möchte. (ab.)

Macbeth. (Allein) Sie hätt' ein andermal sterben sollen. Es würde wohl einmal Zeit zu dieser Nachricht gekommen sein. 2c.

In den nun folgenden kurzen Schlachtscenen fällt nicht der junge Siward durch Macbeth's Schwert, sondern „ein englischer Officier". Höchst sonderbar ist, daß Bürger das englische Heer gar nicht vorführt, daß auch das Abhauen der grünen Zweige wegfällt, während dennoch das Nahen des Birnam-Waldes Macbeth gemeldet wird. In dem Entscheidungskampfe zwischen Macbeth und Macduff ist nichts geändert, als der Schluß. Nach Macbeth's letzten Worten — „Verdammt sei, wer zuerst ruft: halt! Genug!" — heißt es weiter:

(Gefecht. Macbeth fällt.)

Macduff. Ergreift nun, Geister der Rache, die Seele des Verruchten! Und ihr beruhigt euch, wimmernde Schatten meines huldreichen Königs, meines süßen Weibes, meiner holden Kinder! Des Tyrannen Schwert will ich zerbrechen und als Weihstücke über euren Gräbern aufhangen. — (Rafft Macbeths Schwert auf.) Nun, Malcolm, komm und tritt ihm auf den Nacken! Die erste Stufe zu deinem rechtmäßigen Throne! (ab.)

Macbeth. (Sterbend.) Ist das die Erfüllung? Entsetzlich! O Hölle, daß ich mich von deinem Doppelsinne täuschen lassen mußte! — Meinen

Ohren hast du Wort gehalten, nicht meinen Hoffnungen. — Verfluchter Ehrgeiz! — Nun ist's aus, das bunte Gaukelspiel! — Der Vorhang rauscht! — die Lichter verlöschen — und ich erwache in dicker Finsterniß, kalt angeweht von dem Grausen der Hölle. — Meine Seele wadet in Blut! — Im Blute der Unschuldigen! der Strom schwillt — schwillt — hebt mich empor. — Ich kann mich nicht mehr halten — Seufzer und Flüche brausen mir nach, wie Stürme — sie treiben — sie wälzen — mich wälzen die Wogen hinunter — hinunter zieht mich die Hölle — oh! — Verlohren bin ich! Auf ewig verlohren! — oh! — (Stirbt.)

Es kommen nun Malcolm (Donalbain ist ganz weggelassen), Rosse, Edelleute und Soldaten. Macduff zeigt dem Prinzen „den Raubgeier, mit erschlafften Flügeln und Klauen". Mit Malcolms Gelöbniß, Balsam in die Wunden des zerschlagenen Vaterlandes zu gießen und mit Macduffs Huldigung endet die Tragödie.

1785. **Die lustigen Weiber von Windsor**, in einer sehr freien Bearbeitung unter dem Titel:

Gideon von Tromberg, Posse in drei Akten, nach Shakespeare, von W. H. Brömel. (Gedruckt in dessen: „Beitrag zur deutschen Bühne". Leipzig 1785.)

Der Stoff ist hier ganz auf deutsche Verhältnisse übertragen und die Bearbeitung weicht sehr wesentlich von Shakespeare ab. Eine Nachbildung der Rekruten-Scene aus dem II. Theil Heinrichs IV. eröffnet das Stück, indem Gideon von Tromberg (Falstaff) drei Rekruten (es sind dies aus Heinrich IV. Schimmlicht, Schatten und Schwach) anwirbt, wozu er, laut einer Bekanntmachung, befugt ist, „so lange der Krieg dauert". Gleich darauf theilt er seinem spitzbübischen Helfershelfer Lips mit, wie er auch durch eine Liebschaft mit der Frau des Amtmanns seinen heruntergekommnen Geldbeutel wieder füllen wolle. Es folgen noch ein paar Reminiscenzen aus Heinrich IV., so ein kurzer Monolog: „Alle Leute suchen was darin, sich über mich lustig zu machen" 2c.; dann in der Scene mit einem Amtsboten, der ihn auspfänden will, und welchen Gideon stets mit nicht hingehörigen Fragen (Falstaff und der Lord Oberrichter) unterbricht. Dann folgt eine Scene mit zweien seiner Gläubiger, einem Weinschenk und einem Brandtweinbrenner, die von ihm Bezahlung verlangen. Nach vielem Hin-

und Herreden nöthigt sie Gideon zum Trinken und will ihnen ein paar Lieder dabei singen, die ihnen gefallen würden. Da die Andern sich weigern, sie zu hören, verspricht er ihnen, wenn ihnen keins von den drei Liedern gefallen würde, so wolle er sie augenblicklich bezahlen, im andern Falle müßten sie noch ein Jahr warten. Ihrer Sache hierbei sicher, gehn die Gläubiger darauf ein und versichern nach den ersten beiden Liedern, daß sie gar nichts taugen. Endlich zieht Gideon seinen Geldbeutel hervor und singt:

„Thu dich auf mein Beutelein,
Die Herren woll'n bezahlet sein.
„Nicht wahr, das gefällt euch?“

Beide rufen: „Versteht sich!“ worauf Gideon seinen Beutel wieder einsteckt und nach seinem Abkommen gewonnen hat. Aus den „Lustigen Weibern“ sind sodann nur die Verabredungen zwischen Falstaff mit Ford (hier „der Amtmann“), sowie die Scenen mit den beiden Frauen, das Verstecken Falstaff's im Waschkorb u. s. w. nachgebildet. Schon beim zweiten Stelldichein wird Gideon in ein Gartenhaus gelockt und eingeschlossen, worauf der Amtmann daselbst Feuer anlegt. Nachdem der Eingesperrte einige Zeit damit geängstigt worden, bittet die Gastwirthin Ursula, die ihn während des Stückes mit seiner Liebe und mit Mahnungen wegen seiner Schulden verfolgt hat, ihn zu schonen, er sei ihr Bräutigam. Gideon muß versprechen, sie zu heirathen, und nachdem Lips noch Bericht über das bisherige Vagabonden-Leben seines bisherigen Herrn erstattet hat, schließt die Komödie.

Das Stück wurde in Berlin i. J. 1785 aufgeführt.

1785. „**Julius Cäsar** oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespear. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet und zum ersten mal daselbst aufgeführt den 24. April 1785. Mannheim 1785.

Verfasser dieser interessanten Bearbeitung ist der damalige Intendant des Mannheimer Theaters Freiherr von Dalberg. Derselbe gibt in einem Vorworte zu dem gedruckten Buche selber an, daß die Veränderungen, die er mit diesem „Meisterstücke des unsterblichen Shakespeare“ vornahm, sowohl mit Rücksicht auf die theatralische Wirkung, wie auch auf die sceni-

schen Schwierigkeiten geschehen mußte. Die wesentlichste Umwandelung dabei liegt in den letzten Akten, indem Lepidus und Octavianus ganz wegbleiben, wofür eine ganze große Scene eingeschaltet ist, deren Inhalt zum größern Theil Shakespeare's Coriolan entnommen ist.

In den ersten Akten ist namentlich im Interesse einer Vereinfachung der Scenerie Vieles gekürzt und zusammengezogen. Der erste Akt enthält die Scene des Flavius und Marullus mit den Bürgern, die beiden Auftritte Cäsar's und die Gespräche zwischen Brutus, Cassius, Casca und Cinna. Dann folgt im 2. Akte die Verschwörung im Hause des Brutus, und die Scene der Portia mit dem Wahrsager, dessen Rolle hier mit der des Artemidorus verschmolzen ist. Den dritten Akt füllt dann die Ermordung Cäsar's aus, und die daran sich schließenden Scenen des Marc Anton u. s. w. Die Scenen vor dem Forum nehmen dann einen besondern (den 4.) Akt ein. Nachdem der Aufruhr erregt ist und Marc Anton eine schriftliche Nachricht von Octavius und Lepidus empfangen hat, schließt Marc Anton den Akt mit dem Rufe: „Krieg, Rache und Verderben über Cäsar's Feinde! über Brutus und seine Mitverschworene! (Er zieht sein Schwert und stürzt ab)."

Der fünfte Akt beginnt mit einem kurzen Gespräche zwischen Brutus, Casca und Cinna; dann erscheint des Brutus Diener Lucius, und nun erfolgt die nur wenig umgewandelte, auf andere Personen und Verhältnisse übertragene Scene aus Coriolan:

Lucius. So eben ist Porzia, eure Gemalin, aus Rom angelangt. Ihr folgen eine Menge Bürger und edle Weiber. Sie verlangt vorgelassen zu werden.

Brutus. (betroffen) Porzia? (zu Lucius) Sie allein komme, die übrigen aus Rom soll man vom Lager entfernt halten. (Lucius ab.) Was mag diese ihre unerwartete Erscheinung bedeuten?

Casca. Neue Friedensvorschläge — ganz gewiß!

Brutus. Dazu ist es zu spät! Ihr wißt meinen Schwur, laßt uns allein.

(Casca und Cinna gehen ab.)

Brutus. Meine Gemalin ist angekommen? Roms ehrwürdigstes Weib! das Theuerste, was mir auf dieser weiten Welt übrig ist! — Aber hinweg, Zärtlichkeit! zerreißt, Vorrechte und Bande der Natur! Es sei Tugend, hartnäckig zu sein.

Porzia. Brutus. In der Folge Casca.

Porzia. (tritt mit höchst edelm Anstand und Würde langsam ein; ihr niedergeschlagener Blick verräth Furcht und Zärtlichkeit. Sie beugt das Knie zur Erde.) Mein Gemal und Herr.

Brutus. (entschlossen, aber nicht rauh.) Was soll diese Verbeugung, dieser Blick? — er könnte mich zerschmelzen, denn ich bin nicht aus stärkerm Tone gebildet, als andere. Aber jetzt ist es nicht Zeit, den zärtlicheren Gefühlen Platz in diesem Herzen einzuräumen. (er hebt sie auf.) — Porzia, dies sind nicht mehr die Augen, die ich in Rom hatte!

Porzia. Der Kummer, der mich so entstellt, macht, daß du das glaubst.

Brutus. O ich habe die Sprache von zärtlicher Freundschaft ganz vergessen; mein Ton ist wild und mein Blick blutig.

Porzia. Fürwahr, Brutus Gattin waget viel, durch ein ganzes Heer bewaffneter Römer zu dringen, um ihrem, wider Rom erzürnten Gemal das letzte Opfer ihrer zärtlichen Liebe, und zugleich den letzten Gruß seiner in Rom hinterlassenen unglücklichen Kinder zu bringen.

Brutus. Das letzte Opfer? — (etwas gerührt.) Dies wollen die Götter verhüten.

Porzia. Und doch, scheint es, haben sie ein schreckliches Schicksal über uns beide verhängt. Du verließest Rom, ohne einmal einen Abschiedskuß von mir zu nehmen. Porzia ist aus ihres Gatten Herz gerissen. Ewigkeit war einst auf unsern Lippen und in unsern Augen; Götterlust in jedem Gesichtszug; kein Theilchen unsers Wesens so arm, das nicht von Wonne des Gefühls überfloß. — Es muß noch künftig so sein ꝛc.

Es folgt hier eine ziemlich lange Unterredung, in welcher Brutus seiner Gattin die strengen Pflichten auseinandersetzt, nach denen er zu handeln habe; endlich bricht er das Gespräch ab:

Kein Wort weiter! Für sein treues ehrenvolles Weib hat Brutus ein vertrauliches Herz — für die Abgesandten Roms aber hat er kein Ohr, das er ihr ohne Zagen öffnen kann. (er ruft) He, Casca! (Pause)

Casca. (kömmt.)
Brutus. Rufe sogleich Cinna und die Tribunen hieher!
Casca. (ab.)

(Feierliche Pause.)

Vorige. Cinna. Casca und sechs Tribunen.

Brutus. Porzia, meine Gemalin, kommt im Namen Roms, mit uns zu reden. Merkt auf: denn ich will keine Gesandtschaft von Rom insgeheim hören. — Euer Gesuch also?

Hier nun folgen wieder die längern Reden der Volumnia aus Coriolan. Da Brutus bereits erschüttert ist, hört man Trommeln in der Ferne. Cinna entfernt sich, um die Ursache zu erfragen. Er kommt zurück und meldet: Cassius sei mit den Seinen ins Lager gerückt und fordere von Brutus eine wichtige Unterredung.

Brutus. O meine theure Gemalin, das schreckliche Loos ist geworfen! Ihr seht —

Porzia. Ich verstehe! wo Männer reden, müssen Weiber schweigen! wo unauslöschliche Rache spricht, muß die Stimme des Friedens schweigen! (Pause. Sie fällt ihm um den Hals.) Leb wohl, Brutus, mein theurer Gemal! — leb wohl! (sie stürzt ab.)

Hieran reiht sich nun der Zwist des Brutus mit Cassius und ihre Versöhnung, die Scene mit Cäsar's Geist, worauf eine neue Unterredung der Feldherrn folgt, mit deren Aufbruch zur Schlacht der Akt endet. Auch dieser Aktschluß gehört ganz dem Bearbeiter an.

Auch der letzte Akt hat eine bedeutende Umwandelung erfahren, indem Cassius in Brutus' Gegenwart an seinen Wunden stirbt und Brutus von dem rächenden Geiste Cäsar's weiter verfolgt wird. Cassius, bereits schwer verwundet, erwartet seinen Tod, als Brutus erscheint.

Brutus (stürzt herein, mit fliegendem Haar, ohne Schwert). Hinweg, verdammter Geist! wohin verfolgst du mich! Schreckbild! Du? Du willst mich fliehen lehren? Du? tausendfache Lanzen! — der nahe Tod selbst, konnt' es nie! und du sträubst mir alle Haare empor? das Blut meiner Wunden erstarrte vor dir? Das Mark meiner Gebeine ist erschüttert! Ha wo bin ich sicher? wo? — hier? — dort zwischen Tigern und Löwen! zwischen furchtbaren Schatten erschlagener Brüder! — Cassius! Cinna! Casca! alle meine Freunde! wo seid ihr? — ermordet!

Cassius. Brutus!

Brutus. Wer ruft? — war das nicht Cassius Stimme? — Ha, sein Geist vielleicht? oder ein neues Schreckbild meiner Fantasie!

Cassius. Brutus! mein Freund —

Brutus. Schon wieder! — wer du auch seist zwischen diesen schreckbaren Felsen — hier ist Brutus!

Cassius. Brutus, ich sterbe —

Brutus (der sich ihm nähert). Götter! — Cassius, du lebst? — du lebst, um Brutus überwunden, als einen Flüchtling herumirren zu sehen?

Cassius versucht noch, dem Brutus Hoffnung auf einen siegreichen Ausgang zu erwecken und stirbt dann. Seine letzte Unterredung führt dann Brutus mit dem Diener Lucius, bis er durch das Kriegsgetümmel und Geschrei der Flüchtigen unterbrochen wird. Brutus zieht wüthend des Lucius Schwert, als der Geist Cäsar's wiederum erscheint.

Brutus (erschreckend). Ha! auch du wieder hier? — hinweg, verdammter Geist! hinweg! ich folg dir. (er fällt in das Schwert. Der Geist Cäsar's verschwindet).

Die Tragödie schließt sodann mit der Lobrede, welche Marc Anton dem Brutus beim Anblick seiner Leiche hält.

So kam das Stück 1785 den 24. April in Mannheim zum ersten Male zur Aufführung und zwar mit entschiedenem Beifall. Die Hauptrollen waren in den Händen von Beck (Cäsar), Beil (Marc Anton), Böck (Brutus) und Iffland (Cassius). Auch für die Ausstattung war ungewöhnlich viel gethan und das Stück blieb lange Zeit auf dem Repertoire.

1785. Coriolan, Trauerspiel von Dyk*), Leipzig 1785. In dieser sehr freien Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie sollen vor Allem die Prinzipien des „regelmäßigen" Trauerspiels gewahrt bleiben. Von den Charakteren ist am meisten Menenius Agrippa eingeschränkt worden, wogegen dem Aufidius eine Gattin gegeben worden ist, um durch diese seine Handlungsweise gegen Coriolan mehr motiviren zu lassen. Auch sonst enthält das Stück Vieles, das dem deutschen Verfasser ausschließlich gehört. — In Berlin kam Dyk's „Coriolan" i. J. 1787 (den 18. Januar) zur Aufführung, ohne aber sonderlich anzusprechen. Fleck spielte den Coriolan, Döbbelin: Menenius, Mad. Gensike: Volumnia.

1786. Ein anderes Drama von Dyk „Thomas More" (gedruckt in Dyk's „Nebentheater" Bd. 4., Leipzig) enthält mehrere Scenen aus

*) Dr. phil. J. G. Dyk, geb. 1750, war Buchhändler in Leipzig und starb 1813.



Shakespeare's „Heinrich VIII.", diejenigen, in welchen besonders der Charakter der Anna Boleyn entwickelt ist.

1786. Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel von Shakespeare, mit zwölf Kupfern von Chodowiecky. Göttingen 1786.

In dieser ziemlich getreuen Uebersetzung des Lustspiels sind nur einige ganz unbedeutende Kürzungen im Dialog gemacht. Abgesehen von diesen wenigen Stellen ist das Original durchaus unverändert gelassen.

1787. Makbeth, in der Bearbeitung von Bürger, wird den 28. December im Berliner Nationaltheater gegeben, und zwar mit großem Erfolg. Fleck spielte Macbeth, Mlle. Döbbelin die Lady M. Die Musik zu den Hexenchören war von Reichardt („fürchterlich schön", wie es in einer Kritik der „Annalen des Theaters" heißt). In Dekorationen und Ausstattung scheint für dies Stück ganz Ungewöhnliches geleistet worden zu sein.

1788 den 16. August wurde in Berlin zum ersten Male „Der Kaufmann von Venedig" (in vier Aufzügen) aufgeführt, vermuthlich in Schröder's Bearbeitung*). Fleck spielte den Shylock und sprach dazu folgenden interessanten, von Ramler verfaßten Prolog:

Nun das kluge Berlin die Glaubensgenossen des weisen
Mendelssohn höher zu schätzen anfängt, nun wir bei diesem
Volke (dessen Propheten und ersten Gesetze wir ehren),
Männer sehn, gleich groß in Wissenschaften und Künsten;
Wollen wir nun dies Volk durch Spott betrüben? dem alten
Ungerechten Haß mehr Nahrung geben? und Röthe
Denen ins Antlitz jagen, die menschenfreundlich gesinnet
Gegen arme Christen und Juden gleich gütig sich zeigen? —
Nein, dieß wollen wir nicht. Wir schildern auch bübische Christen,
Schildern (mit Abscheu) verfolgende Christen; wir tadeln der Klöster
Zwang und Grausamkeit an den eigenen Glaubensverwandten.
Unser Schauspiel zeigt das Lächerliche, das Laster
An dem entarteten Adel und an den Tyrannen der Erde,
Höhnet den schlechten Arzt, beschimpft den bestochenen Richter,
Straft den geizigen Diener des Altars. — In Nathan dem Weisen
Spielen die Christen die schlechtere Rolle, im Kaufmann Venedigs
Thun es die Juden. — Nur wen es jücket, der kratze sich! so sagt
Unser Hamlet. Wir sagen: Wer heile Haut hat, der lache.

*) In den Kritiken, die ich über die Vorstellung erlangen konnte, heißt es nur: „von Shakespear". Fischer's Bearbeitung ist in drei Akten.



1788, 12. März. **Othello** wird im Berliner Nationaltheater aufgeführt. (In welcher Bearbeitung, unbekannt). **Fleck**, der den Othello spielte, erhielt die erste Aufführung zu seinem Benefiz.

1788, 1. Juni. **Macbeth**, in einer Bearbeitung vom Freiherrn v. Dalberg und in **Mannheim** zum ersten Male gegeben. Böck: Macbeth; Mad. Rennschüb: Lady Macbeth; Beck: Macduff; Beil: Banquo. Auch bei dieser Bearbeitung hatte Herr v. Dalberg Mancherlei hineingedichtet. Nach einem Berichte über die erste Vorstellung „wollte das Stück nicht so ganz gefallen". — Ebenso wenig Erfolg hatte i. J. 1789 „**Timon von Athen**", gleichfalls von Dalberg bearbeitet. (Böck: Timon, Iffland: Apemantus, Beck: Alcibiades).

— **1788. Richard der Dritte.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Weise bearbeitet von Joh. Perchtold. Regensburg 1788. Das Stück ist nur eine Prosa-Bearbeitung des F. Chr. Weiße'schen Trauerspiels, ohne daß der Bearbeiter Etwas aus Shakespear's Tragödie dafür benutzt hätte.

1789. Koriolan. Trauerspiel in fünf Aufzügen „nach Shakespear" von **Schink**, im K. K. Nationaltheater zu **Wien** aufgeführt. *)

Nach Schink's Anschauungen über die Aufführbarkeit Shakespeare'scher Stücke ist auch diese Tragödie bedeutend umgestaltet. Das Stück beginnt, da Cajus Marcius schon im Kriege gegen die Volsker und sein Weib Virgilia und seine Mutter, die von Schink den Namen Veturia erhalten hat, seiner Rückkehr entgegensehn. Der erste Akt schließt mit der Tribunen Brutus und Sicinius Berathung, den Hochmüthigen zu stürzen. Der zweite Akt enthält Coriolans Bewerbung um das Consulat und den ersten gegen ihn losbrechenden Tumult. Im dritten Akte wird der Held durch seine Mutter Veturia bestimmt, in den Senat zurückzukehren und das Geschehene wieder gut zu machen. Diesen Scenen schließt sich dann der neue Aufruhr an, der zur Verbannung des Helden führt. Alle diese Volksscenen u. s. w. sind außerordentlich gekürzt. Der vierte Akt, bei den

*) Nach mehreren Bücher-Katalogen erschien diese Bearbeitung Schink's im Drucke 1790 in Leipzig. Für meine Mittheilung habe ich das in der Bibliothek des K. K. Hofburgtheaters befindliche Original-Manuscript benutzt. — Auch alle sonstigen Mittheilungen über Wiener Aufführungen habe ich in Wien selbst der dortigen Theaterbibliothek entnommen oder aus den musterhaft geführten Repertoir-Registern daselbst ausgezogen, die mir mit dankenswerthester Bereitwilligkeit zur Benutzung überlassen wurden.

Volskern, beginnt mit einem Gespräch zwischen Tullus Aufidius und einem Feldherrn der Volsker, Flavius, woran sich Coriolan's Erscheinen bei seinem Feinde und sein Bündniß mit diesem knüpft. Dann folgt eine Verwandlung, nach welcher die Bestürzung in Rom geschildert wird und mit des Menenius Entschluß, zu Coriolan ins Lager zu gehn, endet dieser Akt.

Wenn der Bearbeiter bis dahin sich auf scenische Vereinfachungen, Kürzungen und kleine Einschaltungen beschränkt hat, so gibt er im letzten Akte eine völlige Umarbeitung des Originals. Zuerst kommt Menenius zu Coriolan und wird zurückgewiesen; dann hat Coriolan eine ziemlich ausgeführte Scene mit Tullus Aufidius, in der wir schon des Letztern gereizte Stimmung erkennen, der gegenüber Coriolan sich nur mit Mühe zur Mäßigung zwingen kann. Dann folgt die große Scene mit der Mutter, aus derem Ausgang der Volsker Hoffnung schöpft, seine Rache schnell zur Reife kommen zu sehn. Flavius erstattet dem Aufidius Bericht über die Mißstimmung, die in der Volsker Lager gegen Coriolan zum Ausdruck komme. Die Scene wird hier nicht, wie bei Shakespeare, nach Antium verlegt, sondern alles Weitere geht noch im Lager vor. Tullus Aufidius reizt den Helden so, daß dieser sein Schwert zieht, worauf Flavius und die Verschworenen erscheinen. Sie dringen auf Coriolan ein, und dieser stößt einen von ihnen nieder. Während des Tumultes drängt sich nun Coriolan's Mutter, Veturia, durch die Verschwornen. Sie stellt sich dem Aufidius mit flammender Rede entgegen; Aufidius aber höhnt ihn, daß er sich von Weibern schützen lasse.

Coriolan. Nicht länger in diesem Ton. Mutter! hörst du des Knaben Spott? (sich vor die Stirn schlagend, und in Thränen ausbrechend.) Mutter, Mutter, was hast du aus mir gemacht?

Veturia. Sei ruhig, ich will's wieder gutmachen, was ich verdarb. Laß mich nur, ob ich gleich ein Weib bin. Habt Ihr vergessen, was mein Sohn that, wie er Euch zu Paaren trieb, was Eure Greise, Eure Jünglinge geworden sind? Und du, von seinem Schwertstreich gezeichneter, fünfmal geschlagener Prahler, hast auch du vergessen? (feurig.) Ich zog ihn so, an meiner Brust sog er seine Tapferkeit. Dieser Arm gab ihm sein Schwert, meine Reden gossen Muth in seine Seele; kommt nur, und versucht Eure Kräfte!

Aufidius. Nieder mit ihm, laßt Euch eines Weibes Geschrei nicht abhalten!

(Die Mörder wollen über ihn.)

Veturia (stellt sich vor Coriolan, und deckt ihn, und reißt einem von ihnen das Schwert aus der Hand). Nun laßt sehen, was ihr könnt. Ich hab' ein Schwert. Wißt ihr noch nicht, daß Muth in einem Weibe sich selbst überspringt. Laßt seh'n!

(Der Soldat will ihr das Schwert entreißen.)

Veturia (ringt mit ihm). Ohnmächtiger!

Coriolan (sie umfassend). Mutter!

Aufidius. Haut auch sie nieder!

Coriolan (hervorspringend, sein Schwert in der Hand, sie wieder deckend). Wagt's — feige Sklaven — Wollt ihr Eure Hände mit Weiberblut waschen? Um aller Götter willen, Mutter, das Schwert! (entringt ihr's.)

Veturia. Auch du? (sinkt entkräftet nieder).

Coriolan (Wirft das Schwert weg und knieet neben ihr). Mutter, Mutter! (schüttelt sie) umsonst, todt, todt! O, mit dir! Stürzt nun eure Schwerter über mich, ich will nicht zücken. (Sie ermorden ihn.) Habt Dank! meine Mutter! (stirbt.)

Veturia (zu sich selbst kommend, findet das Schwert, das Coriolan fallen ließ). Hab ich dich wieder — gut! ich habe noch Kräfte (erblickt den Ermordeten). Götter! Götter! Ewige Götter! Blut! Blut! O mein Sohn, mein Sohn! (stürzt auf ihn) Du hin? Weh! Weh! (sich aufrichtend) Fluch über Euch! — O mein Sohn!

Aufidius. Führt sie fort!

Veturia. Von ihm, von ihm fort? — Wer will das? Nimmermehr! Eure Schwerter über mich — um aller Götter willen — Eure Schwerter über mich! — Mein Sohn hin, mein edler Sohn! Seht ihr's, da steigt er auf, Blut in seinen Locken, reicht mir seine Hand! Seht ihr's? Ja — (stürzt in das Schwert.) Da bin ich, Sohn — so! so! (sinkt und stirbt.)

Aufidius. (Beide Leichname lange mit stummem Entsetzen betrachtend.) Meine Wuth ist vorüber, und die Reue ergreift mich — könnt' ich euch wieder wecken? — Hebt sie auf — Schlagt die Trommeln, laßt sie traurig tönen; senkt die Spieße zur Erde — und weint mit mir. Koriolan, Veturia, größere Namen wird nie ein Römer aussprechen.

(Traurige Musik. Beschäftigung um die Leiche. Der Vorhang fällt.)

1790. Der neue Hamlet, worin Pyramus und Thisbe als Zwischenspiel gespielt wird. Von J. v. Mauvillon. (In „Gesellschaftstheater", Leipzig 1790).

1791. König Johann, in Weimar unter Goethe's Leitung aufgeführt. (In prosaischer Uebersetzung.)

1791. Coriolan, von Dalberg bearbeitet, in Mannheim aufgeführt, jedoch ohne sonderlichen Erfolg. (Boek: Coriolan, Mad. Rennschüb: Volumnia, Beil: Menenius Agrippa).

1792. Viel Lärm um Nichts, von Schröder bearbeitet, in Hamburg d. 26. Oktober zum ersten Male aufgeführt.

1793. Kleopatra. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Julius Reichsgrafen v. Soden. Dem Verfasser dieses Stückes war es nicht unbekannt, daß Shakespeare „an der Spitze" der bisherigen Bearbeiter dieses Süjet's stand. Aber Herr v. Soden versichert im Vorwort: Er habe die Geschichte studirt und habe sich bemüht, „in ihr mehr Bestimmtheit der Charaktere zu suchen", als er in den bisherigen Bearbeitungen fand. Das Stück ist an sich keine üble Arbeit, aber trotz seines guten Vorsatzes ist der Autor — was die „Bestimmtheit der Charaktere" betrifft, doch bedenklich hinter seinen von ihm mißachteten Vorgängern zurückgeblieben. Das Stück schließt ebenfalls mit dem Erscheinen des Octavius Cäsar an Kleopatra's Leiche.

1793. Die Quälgeister, Lustspiel in fünf Aufzügen von Heinrich Beck. (Freie Bearbeitung von Shakespeare's **Viel Lärm um Nichts**) in Wien aufgeführt. Das Stück erschien im Drucke 1801, Frankfurt a. M.

Die Handlung ist, wie auch schon bei J. J. Engel, in die moderne Gesellschaft verlegt, doch ist darin von Shakespeare ungleich mehr beibehalten, als in Engel's „Vermählungstag". Sowohl die heitern Charaktere des Benedict (Hauptmann von Linden) und der Beatrice (Isabelle), als auch die grotesken Figuren des Gerichtsdiener Dogberry (heißt hier Duppering) ꝛc. sind beibehalten. Die Exposition, die Verirrungen auf dem Balle, Don Juan's Einleitung zur Intrigue u. s. w. stimmt in den Hauptzügen mit dem Original überein. Nur die erste Gerichtsscene ist hier schon in den 1. Akt verlegt. Derselbe schließt mit des Prinzen und der Andern Verabredung: Isabelle und den Hauptmann von Linden ineinander verliebt zu machen. Im 2. Akte, bei der Ausführung der Intrigue gegen das widerspänstige Liebespaar weicht der deutsche Verfasser von Shakespeare darin ab, daß Isabelle nicht ins Garn geht, sondern das über sie geführte

und von ihr belauschte Gespräch unterbricht und in längerer Unterhaltung in ihrer Verspottung der Ehe verharrt. Graf v. Rad (Don Juan) verabredet mit seinem Diener Charles den Betrug, welcher mit Hülfe des Kammermädchens ausgeführt werden soll. Major v. Strahl (Claudio) zeigt in seinem Betragen einiges Mißtrauen gegen seine Braut, scheidet aber beruhigt von ihr, um sich der Jagdpartie anzuschließen, die der Graf v. Rad veranstaltet hat. Als Charles das Kammermädchen Philippine überredet, aus dem Fenster des Fräuleins deren Person vorzustellen, widerstrebt Philippine anfänglich, läßt sich aber durch das Gold, welches Charles vom Grafen erhalten hat, zur Einwilligung bestimmen. Im dritten Akte kann v. Linden seiner Leidenschaft nicht mehr gebieten; aber seine Liebesbetheurungen gegen Isabellen werden von dieser mit derben Neckereien und mit Lachen beantwortet. — Nachdem in demselben Akte noch der Betrug des Grafen (in der Weise wie bei Shakespeare) ausgeführt ist, hat Charles wiederum Mühe, das Kammermädchen wegen ihrer erwachten Gewissensangst zu beruhigen; während des Gesprächs aber sind die Wachen herbeigeschlichen und es erfolgt die Verhaftung des Charles.

Von hier ab verfährt nun der Bearbeiter ganz selbständig. Emilie (Hero) wird bei der gegen sie ausgesprochenen Anklage nicht ohnmächtig und auch nicht für todt ausgegeben, sondern sie antwortet dem Verleumder mit empörtem Stolze. Isabella, die sogleich gegen den Grafen v. Rad Verdacht schöpft, reizt den Hauptmann v. Linden an, die verleumdete Unschuld zu vertheidigen. Linden sucht den Grafen auf und weiß ihm mit gezogenem Degen das Geständniß abzuzwingen, worauf die verborgen gewesene Isabella triumphirend zum Vorschein kommt, dem Hauptmann ihre Hand reicht, und allen Andern die Sache verkündet. Der Prinz, der von vornherein von Emiliens Unschuld überzeugt war, zweifelt jetzt, ob sie die Beleidigung verzeihen könne; Linden aber meint: die Liebe habe es gethan und sie habe ein Privilegium für dumme Streiche. Emilie vergibt in der That dem Reuigen, ohne daß es ihrer Wiedererweckung vom Tode bedarf. — Die Scenen der Gerichtsdiener ziehn sich auch hier durch die beiden letzten Akte, ohne jedoch so breiten Raum einzunehmen, wie bei Shakespeare.

In Berlin fand erst 1796 die Aufführung des Lustspiels statt, das übrigens ziemlich lange ein beliebtes Repertoire-Stück blieb.

1794. **Die lustigen Weiber in Wien.** Sittengemälde nach Shakespeare. Inspruck.

1795. **Die lustigen Weiber zu Windsor.** Singspiel nach Shakespeare. Mit Kupfern. Leipzig.*)

1795. **Der Sommernachtstraum,** ein Lustspiel in vier Aufzügen. Nach Shakespeare für's deutsche Theater bearbeitet. (Im 2. Band von „Dramatische Probeschüsse ins Blaue der Kritik". Glogau.)

Die Bearbeitung weicht in wesentlichen Dingen von dem Original nicht weit ab und erstreckt sich hauptsächlich auf die Akt- und Scenen-Eintheilung.

1796. **Romeo und Julie.** Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespeare frei für's deutsche Theater bearbeitet. Leipzig, bei Jacobäer.

Es ist dies (da F. Ch. Weiße den Novellenstoff ganz selbständig dramatisirt hatte) die erste im Druck erschienene eigentliche Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, und zwar eine vom Original wesentlich abweichende. Der auf dem Titel nicht genannte Verfasser (als solcher gilt der bekannte Lustspieldichter Ch. F. Bretzner) bemerkt im Vorwort, daß wohl nur der große Beifall, mit welchem „seit einigen zwanzig Jahren" das Trauerspiel des Herrn Weiße auf allen Bühnen Deutschlands gegeben werde, die Ursache sei, weshalb bisher noch Niemand das Shakespeare'sche Stück bearbeitet habe. Allerdings habe eine solche Bearbeitung ihre großen Schwierigkeiten; denn „unter allen Trauerspielen des unsterblichen Dichters ist dieses bei allen seinen Schönheiten mit so vielem unnatürlichen und gekünstelten Witze überladen, daß es, so gewagt es auch ist,

*) Von diesen beiden Bearbeitungen der „lustigen Weiber zu Windsor" habe ich nur aus Bücherverzeichnissen Kenntniß erhalten. Möglich, daß das in Inspruck erschienene Stück nur eine Wiederholung der 1771 erschienenen Wiener Lokalisirung ist.

Shakespear verbessern zu wollen, unumgängliche Nothwendigkeit war, Zusätze und Aenderungen zu machen". So mußten „die zweideutigen Späßchen und das Geschwätz der Amme, so natürlich und wahr der Charakter auch gezeichnet ist, für das Theater wegfallen". Der Verfasser hat versucht, die Sprache „zu mildern und anständiger zu machen". Aber auch in der Handlung selbst und in dem Scenen-Bau hat er beträchtliche Aenderungen vorgenommen.

Das Stück beginnt mit einem Gespräch zwischen Montecchi und Benvolio, worin die unseligen Zwistigkeiten der Häuser besprochen werden und auch die Schwermuth Romeo's zur Sprache kommt. Aus der nächsten Scene erfahren wir nun, daß Romeo und Julie sich bereits in der Kirche St. Salvator gesehn haben und für einander glühen, obwohl Beide nicht von einander wissen, wessen Familien sie angehören. Julie nimmt deshalb die Bewerbung des Grafen Londrona (Paris) mit etwas peinlicher Beklemmung auf, wiewohl sie ihrer Mutter nicht gerade widerspricht. Im zweiten Akte, auf dem Balle der Capulets, erkennen die Liebenden sich wieder, und nach der Zusammenkunft im Garten schüttet Julie ihrer Kammerfrau (Bianca) ihr Herz aus. Der Tod Tybald's (im 3. Akte) geschieht ohne die Einmischung Mercutio's, der ganz aus dem Stück gestrichen ist. Die weitern Scenen des 3. Akts folgen so ziemlich dem Scenengange und auch dem Dialoge Shakespeare's, und der Akt schließt mit dem schmerzlichen Abschied Romeo's von seiner Gattin. Auch im 4. Akte ist nichts Wesentliches im Inhalte der Shakespeare'schen Tragödie geändert. Im 5. Akte hingegen ist ein längeres Gespräch zwischen Romeo und dem Grafen Londrona (Paris) eingefügt, in welchem Letzterer durch Romeo erfährt, daß dieser bereits mit Julien verbunden war. Graf Londrona ist darüber aufs tiefste erschüttert, und verläßt Romeo auf dessen Geheiß. Der Verfasser hat auch nicht der Versuchung widerstehen können, Julie erwachen zu lassen, bevor Romeo an dem Gift gestorben ist. Nach Juliens Tod erfolgt in Kürze die Versöhnung der Capulets und Montecchi's.

1796. König Johann. (In: „Shakespeare für Deutsche bearbeitet". 1. Bd. Hamburg, 1796). Es erschien nur dieser eine Band.

1796. Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakespear, für das Theater bearbeitet von **Ludwig Tieck.** Nebst einer Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren. — Berlin u. Leipzig. 1796.

Auch diese Bearbeitung der Komödie ist noch in Prosa; nur sämmtliche Reden Ariel's sind in Versen und zwar in freiem und häufig wechselndem Metrum. Außerdem hat Tieck überall da, wo im Original nur die Anweisung zu einer Melodie, einem Lied oder Chorgesang gegeben ist, die dafür nöthigen Verse hineingedichtet, so namentlich im dritten Akt. Die Scene der Betrunkenen am Schluß des zweiten Aktes ist durch einen Wechselgesang bereichert, ebenso die Scene im dritten Akt. Im vierten Akt ist anstatt der „Maske“, in welcher Iris, Ceres u. s. w. erscheinen, und welche nach Tieck's Meinung nicht von Shakespeare herrührt, ein anderes Geisterschauspiel eingefügt. Dasselbe wird durch Melida, eine Sylphide eröffnet:

Melida. Wohin seid ihr entschwunden,
Ihr lieblichen, dämmernden Gestalten?
Bin ich allein erschienen?
Vernehmt ihr nicht in euren Hainen,
Auf euren lichten Gewölken,
Im duftenden Schooß der Blumen,
Die süßen Töne, die euch rufen?

Schwebt auf lichtem Glanzgefieder
Her aus euren Felsenklüften,
Unter süßen Blumendüften
Sinkt aus bunten Wolken nieder!

O vernehmt im fernen Thal,
Was der Herrscher euch befahl.

Chor von Sylphen und Sylphiden.

(Anfangs ganz in der Ferne, dann immer näher: beim Schluß des Chors sind alle Geister auf der Bühne versammelt.)

Wir kommen, wir kommen,
Wir haben vernommen,
In hohen Lüften,
In Felsenklüften,
Im einsamsten Thal,
Was der Herrscher befahl.

Melida. Der gütige Gebieter
Befiehlt uns seine Gäste zu ergötzen;
Es labt sein freundlich-milder Sinn
Wohlwollend sich an unsrer Freude:
Drum drückt euch in die Arme der Geliebten,
Und küßt die zarten Lippen, küßt die zarten Wangen,
Und, edle Seelen zu ergötzen,
Singt eure Freude, euer Glück.

Es folgen nun verschiedene Gesänge der Geister-Chöre mit Tänzen; auch Ariel ist daran betheiligt, bis endlich Prospero das Spiel unterbricht. Den Schluß des Aktes, als Caliban, Trinculo und Stephano von den Geistern gehetzt werden, bildet wieder ein ausgeführter Chor der wilden Jagd. Ebenso schließt dann die ganze Komödie mit Gesängen Ariel's, der Nymphe Melida und der Geister, welche die ihnen geschenkte Freiheit mit Jubel besingen.

Akteintheilung und Scenenfolge ist ganz nach dem Original beibehalten; nur im Dialog sind einige Kürzungen und Aenderungen gemacht. Tieck hatte für diese Einrichtung des „Sturm" bereits die Musik (vom Kapellmeister Wessely) schreiben lassen, und verspricht in der Vorrede zu dem Buch eine gleiche Behandlung des Sommernachtstraum, mit Musik von Wessely.

1795—96. Goethe's „Wilhelm Meister", worin seine Ansichten über Hamlet niedergelegt sind.

1796. Proben aus Schlegel's Shakespeare-Uebersetzung in Schiller's „Horen" 1796, 3. u. 5. Stück. — Schlegel's Aufsatz „Etwas über Shakespeare", ebenda im 4. Stück.

1797. Antonius und Cleopatra, bearbeitet von C. A. Horn, Leipzig.*)

1797. Richard III. wird in Berlin in einer Bearbeitung von Steinberg aufgeführt, welcher das Weiße'sche Trauerspiel durch Scenen aus Shakespeare ergänzte.

*) Ist mir nicht bekannt geworden.

1797—1810. Shakspeare's **dramatische Werke**, übersetzt von **August Wilhelm Schlegel.** Berlin bei Joh. Friedrich Unger.

Die Bände 1—8 dieser Uebersetzung erschienen in den Jahren 1797 —1801, und enthielten folgende Stücke:

1. Band. 1797. Romeo und Julie. Ein Sommernachtstraum.
2. „ dto. Julius Cäsar. Was ihr wollt.
3. „ 1798. Der Sturm. Hamlet.
4. „ 1799. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt.
5. „ dto. König Johann. Richard der Zweite.
6. „ 1800. Heinrich der Vierte, 1. u. 2. Theil.
7. „ 1801. Heinrich der Fünfte. Heinrich der Sechste. 1. Theil.
8. „ dto. Heinrich der Sechste. 2. und 3. Theil.

Der 9. Band erschien erst i. J. 1810 und enthielt Richard den Dritten.

Als Proben dieser Uebertragung waren schon im Jahrgang 1796 der Schillerschen „Horen" Bruchstücke mitgetheilt worden, und zwar aus Romeo und Julie der 2. Akt, 1—3. Scene (darunter die Gartenscene zwischen Romeo und Julie), und aus dem „Sturm" (der ganze erste Aufzug mit Weglassung der ersten Scene.) In einem dazwischen erschienenen Hefte derselben Zeitschrift (1796. 4. Stück) wurden außerdem, ohne auf diese Proben Bezug zu nehmen, in einem von Schlegel verfaßten aber anonymen Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" die Motive zu einer neuen, poetischen Uebersetzung, sowie die dabei zu beobachtenden Grundsätze dargelegt. Bei der großen Wichtigkeit dieser Schlegel'schen Uebersetzung ist es von Interesse, seine eigenen Ansichten über das, was dabei noth that, zu vernehmen, und werden deshalb einige Auszüge aus der Abhandlung hier am Platze sein. Es folgen hier diejenigen Auslassungen, die den Gegenstand direkt berühren:

Shakespeare's Schauspiele insgesammt, gleichviel ob sie Tragödien, Komödien oder Historien heißen (denn wie bekannt gehören sie alle zu einer einzigen Hauptgattung) sind aus Poesie und Prosa, aus dem vertraulichen Ton des Umgangs und einem edleren Gange der Rede gemischt. Nur wenige sind fast ganz in Prosa geschrieben, in den mehrsten überwiegt um ein großes der poe-

tische Theil. In diesem ist der fünffüßige reimlose Jambe die herrschende Versart. Aber häufig sind am Schlusse der Scenen und Aufzüge einige gereimte Zeilen in demselben Sylbenmaaße angebracht, in verschiedenen Stücken sind auch sonst Reime eingestreut, oder ganze Scenen darin gearbeitet. Außerdem kommen Lieder vor, wo es die Gelegenheit gibt, und zwar gewöhnlich nicht als episodische Ergötzlichkeit, sondern sie sind in das Gespräch, ja in die Handlungen selbst mit eingewebt. Ob es gleich in England keine zwey völlig abgesonderten Sprachen der Vornehmen und Geringen, kein Sanskrit und Prakrit gibt, so weicht doch Shakespeare's poetische Sprache von seiner prosaischen durch die Wahl, Zusammensetzung, Anordnung und Bindung der Worte vielleicht ebenso weit ab, als jene Indischen Dialekte von einander. Aber der Gebrauch der einen oder der andern, hängt bei ihm nicht so sehr am Stande, als am Charakter und den Gemüthsstimmungen der redenden Personen. Freilich paßt sich das Edle und Auserlesene nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist als den geringen, so ist auch bei Shakespeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch einen gewissen äußeren Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten: und so gilt bei Shakespeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiedenen Zeiten die erhabenste und dann wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Ich möchte behaupten, wo Shakespeare eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehn läßt, würde man dies nicht ohne Gefahr, ihm zu schaden, ändern können. Nicht als ob er immer dabei mit besonnener Ueberlegung verfahren wäre; vermuthlich vertrat ein fast untrüglicher Instinkt des Schicklichen auch hier die Stelle der Kunst.

Eine poetische Uebersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslöschte, und seine Schönheiten, so viel möglich, bewahrte, ohne die Anmaßung ihm jemals andre zu leihen, welche auch die mißfallenden Eigenheiten seines Styls, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mit über-

trüge, würde zwar gewiß ein Unternehmen von großen, aber in unsrer Sprache nicht unübersteiglichen Schwierigkeiten sein.

... Ich wage zu behaupten, daß eine solche Uebersetzung in gewissem Sinne noch treuer als die treueste prosaische sein könnte. Denn nicht gerechnet, daß diese eine entschiedene Unähnlichkeit mit dem Original hat, welche sich über das Ganze verbreitet, so stellt sich dabei sehr oft die Verlegenheit ein, entweder den Ausdruck schwächen, oder sich in Prosa erlauben zu müssen, was nur der Poesie, oder auch ihr kaum ansteht. Ferner würde es erlaubt sein, sich dem Dichter in seiner Gedrungenheit, seinen Auslassungen, seinen kühnen und nachdrücklichen Wendungen und Stellungen weit näher anzuschmiegen. Hart möchte die Treue des Uebersetzer's zuweilen sein, und er müßte sich den freiesten Gebrauch unsrer Sprache in ihrem ganzen Umfang (eine alte Gerechtsame der Dichter, was auch Grammatiker einwenden mögen) nicht vorwerfen lassen; aber nie dürfte sie schwerfällig werden. Er überhüpfe lieber eine widerspenstige Kleinigkeit, als daß er in Umschreibungen verfallen sollte. In der Kürze wetteifre er mit seinem Meister, obgleich die englische Sprache wegen ihrer Einsylbigkeit, welche sonst der Schönheit des Versbaues nicht sehr günstig ist, hierin vieles voraus hat, und ruhe nicht eher, als bis er sich überzeugt, er habe darin alles im deutschen Thunliche geleistet. Nicht immer wird er Vers um Vers geben können, aber doch meistentheils, und den Raum, den er an einer Stelle einbüßt, muß er an einer andern wieder zu gewinnen suchen. Dieß ist sehr wichtig, denn geht er in einem Verse über das Maaß hinaus, so muß er es auch in dem folgenden, bis er sich wieder in gleichen Schritt gesetzt hat. Dadurch werden dann Sätze, welche im Englischen eine Zeile mit schöner Rundung umschließt, in zwei auseinandergerissen, und die bedeutenden Schlüsse der Verse, worauf bei ihrem harmonischen Falle so viel beruht, verändert. Es beweißt die große Uebereinstimmung der beiden Sprachen, daß manche Zeile Shakespeare's, wenn man sie wörtlich und mit beibehaltener Ordnung überträgt, sich wie von selbst in dasselbe Maaß fügen, hingegen stehe ich dem Uebersetzer nicht dafür, daß bei manchen Andern auch die vielfältigsten Versuche nur ein halbes Gelingen zu Wege bringen möchten. Er hüte sich vor einer zu steifen Regelmäßigkeit in seinen reimlosen Jamben: aber zu schön können sie schwerlich sein. Es ist in unsrer Sprache nicht so leicht, als man sich gewöhnlich einbildet, diesem Sylbenmaaß alle Vollkommenheit, deren es empfänglich ist, zu geben, wie schon daraus erhellet, daß wir so wenig Vortreffliches darin besitzen. In den gereimten Versen wird man sich mit einer weniger wörtlichen Treue begnügen müssen: ihr eigenthümliches Colorit ist die Hauptsache, und dieses kann nur durch Beibehaltung des Reim's übertragen werden. Vielleicht wird es hier oft unvermeidlich

sein, wenn man nicht zu viel weglassen, oder gar Ein paar Verse in zwei ausdehnen will, statt des fünffüßigen den sechsfüßigen Jamben zu gebrauchen, wodurch Sentenzen und Schilderungen weniger verlieren, als die eigentlich dialogischen Stellen.

Uebrigens wäre alles sorgfältig zu entfernen, was daran erinnern könnte, daß man eine Kopie vor sich hat. Die Wortspiele, welche sich nicht übertragen, oder durch ähnliche ersetzen lassen, müßten zwar wegbleiben, aber so, daß keine Lücke sichtbar würde. Ebenso hätte es der Uebersetzer mit durchaus fremden und ohne Kommentar unverständlichen Anspielungen zu halten. Von blos zufälligen Dunkelheiten dürfte er den Text befreien; aber wo der Ausdruck seinem Wesen nach verworren ist, da könnte auch dem deutschen Leser die Mühe des Nachsinnens nicht erspart werden. Schon Wieland hat treffend dargethan, warum man Shakespeare nirgends und in keinem Stücke muß verschönern wollen. Ein ganz leichter Anstrich des Alten in Wörtern und Redensarten würde keinen Schaden thun. Nicht alles Alte ist veraltet, und Luther's Kernsprache ist noch jetzt deutscher als manche neumodige Zierlichkeit. Obgleich Shakespeare's Sprache in dem Zeitalter, worin er schrieb, neu und gebräuchlich war, so trägt sie doch das Gepräge der damaligen noch einfältigeren Sitten, und in der Sprache unsrer biedern Voreltern drücken sich dergleichen ebenfalls aus. Solche Wörter und Redensarten, welche unsre heutige Verfeinerung bloß zu ihrem Behufe ersonnen, wären wenigstens sorgfältig zu vermeiden. Die dramatische Wahrheit müßte überall das erste Augenmerk sein: Im Nothfall wäre es besser, ihr etwas von dem poetischen Werth aufzuopfern als umgekehrt.

Nachdem Schlegel i. J. 1801 bereits bis zum 8. Bande seiner unvergleichlichen Uebersetzung gelangt war, trat für längere Zeit eine Unterbrechung ein und erst i. J. 1810 lieferte er noch mit Richard dem Dritten den Abschluß des großen Cyklus der zusammengehörenden englischen Historien. Hiermit aber beschloß er auch das ganze Unternehmen, obwohl er von der Gesammtzahl der Shakespeare'schen Stücke erst etwa die Hälfte übersetzt hatte.

1797. Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drei Akten, nach Shakespeare's „**Sturm**", von Gotter. Die Dichtung wurde gleich nach Gotter's Tod in Schiller's „Horen" (1797, achtes und neuntes Stück) mitgetheilt, und erschien später (1802) in Gotter's literarischem Nachlaß.)

Zu den Personen des Originals hat Gotter noch die Sycorax (als die

Mutter Calibans) hinzugefügt,*) ferner Maja, einen guten Geist (oder „Schatten“) und einen Edelknaben Fabio. Aus Trinculo ist ein Küchenmeister Oronzio gemacht und der Bootsmann, Namens Ruperto, ist ebenfalls mit in die eigentliche Handlung gezogen. Gotter beginnt dies Singspiel nicht mit dem Seesturm, sondern hat einen aparten ersten Akt hinzugedichtet, der erst mit dem Untergange des Schiffes schließt. Im zweiten Akt erscheint Fernando und wird von Prospero an einem Ring erkannt, den dieser einst dem Fernando als Pathengeschenk übergeben hatte. Die Geschichte Prospero's erfahren wir nicht von ihm selbst, sondern von Fernando. Im fernern Verlauf der Handlung stehn sich hauptsächlich die tückische Sycorax und Maja, der gute „Schatten“, feindselig gegenüber. Sycorax, welche die Liebenden und Prospero zu verderben trachtet und Caliban zum Herrscher der Insel machen will, wird schließlich von Maja überwunden, welche dann „majestätisch“ wieder in ihre Gruft steigt, welche sich „mittelst einer Versenkung“ in einen Palmbaum verwandelt.

1798. Der Sturm. Eine heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen, nach Shakespeare für die Marinelli'sche Schaubühne (in Wien) bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Musik von Wenzel Müller. Wien 1798. — Der Dialog (in Prosa) ist gegen die Gesänge weitaus vorherrschend. Prospero heißt Bruno, und ist „rechtmäßiger König von Bennonien“, Miranda hat den Namen Bianca erhalten. — Das Opernhafte ist in der Benutzung des Stoffes gut zur Geltung gebracht, außerdem ist es auf scenische Pracht, überraschende Verwandlungen u. s. w. abgesehn. Am Schlusse schwört Prospero den Zauberkünsten ab, läßt jedoch Caliban zuvor in einen Flammenabgrund werfen. Dann zerbricht er seinen Zauberstab, und die Oper endet in einem glänzenden „Feentempel“.

1798. Der Sturm, oder die bezauberte Insel. Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Shakespeare'schen Schauspiel bearbeitet von J. W. D. Cassel, 1798. — Das Singspiel beginnt mit einem Duett zwischen

*) Auch in England hatte schon Dryden die Sycorax in den „Sturm“ eingeführt. Ueber dies Dryden'sche Opus vergl. im Anhang.

Prospero und Miranda, während welchem man das Schiff vom Sturm getrieben und endlich untergehen sieht. Die Hauptmomente wie auch die Namen sind aus dem Original beibehalten.

1798. **Der Sturm.** Komische Oper nach Shakespeare, bearbeitet von Ant. Bergh. Musik von Peter Winter. München.

1799. Erste Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes nach Schlegel's Uebersetzung: **Hamlet**, Prinz von Dänemark, zum ersten Malé aufgeführt in Berlin., den 15. Oktober 1799.

1799. Prinz Hamlet von Dänemark, Marionettenspiel. Berlin 1799, bei Ch. Fr. Himburg.

Die Farce wird Joh. Friedr. Schink zugeschrieben. Es ist eine ebenso langweilige als umfangreiche Parodie der Tragödie und nimmt so ziemlich den gleichen Raum wie diese ein! Die Satyre darin richtet sich gegen künstlerische und kritische Verhältnisse, gegen forcirtes Geniewesen u. s. w. und enthält Ausfälle gegen die Anhänger der Kantischen Philosophie wie gegen politische und sociale Zustände. Die Parodie schließt mit einem Ballfest, auf welchem Hamlet als Harlequin agirt, der dem Könige den Giftbecher in den Hals gießt, schließlich aber Befehl gibt, man möge ihm Gegengift beibringen, und wenn das wirke, ihn am Leben lassen. Hamlet schließt mit einem Epilog, worin er die Prinzipien darlegt, nach welchen er als Musterkönig regieren werde.

1800. Hamlet in Schlegel's Uebersetzung, in aparter Ausgabe. Berlin, bei Unger.

1800. Macbeth, in der Uebertragung von Schiller, kommt am 14. Mai 1800 in Weimar zur Aufführung.

Der Schiller'sche „Macbeth", welcher im Drucke 1801 bei Cotta erschien, ist die erste Uebertragung dieses Stückes in Jamben. Schiller zog dafür die Prosa-Uebersetzungen von Eschenburg und von Wagner zu Rathe und nahm auch aus der Bürger'schen Bearbeitung ein paar Stellen mit auf. Schiller's Arbeit betrifft hauptsächlich die Sprache; in der Scenenfolge wie in der Akttheilung ist er dem Original getreu geblieben; nur den

dritten Akt schließt er früher, als es im Original geschieht, und die daselbst noch folgende Erscheinung der Hecate ist in den vierten Akt verwiesen und mit der großen Hexenscene zusammengezogen. Die wesentlichsten Abweichungen vom Original sind außerdem: Der geänderte Auftritt des Pförtners im zweiten Akt und das gänzliche Wegbleiben der Lady Macduff.

1802. Shakespeare's **Othello**. Aus dem Englischen von Ludewig Schubart. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1802.

Der Verfasser hat sich, wie er im Vorwort erklärt, nur da Abkürzungen und Auslassungen erlaubt, wo sie „das Bedürfniß unsers Theaters zu fordern schien". Außerdem wollte er hauptsächlich danach trachten, „der erschütternden Kraft des Originals und der feurigen Sprache der Leidenschaft in der Nachbildung so nahe als möglich zu kommen". Für das Theater hat er die nach Belieben wegzulassenden Stellen eingeklammert. Zu gewissen Milderungen konnte er sich nicht verstehn. Denn „wem es überhaupt an Nerven fehlt, auf dem Großen und Erhabenen zu verweilen, und dem schauderhaften Kampfe großgezogener Leidenschaften zuzuschauen, für den hat Shakespeare nicht geschrieben".

Die Uebersetzung ist durchgängig in Prosa, im Ganzen fließender, als Eschenburg, in Einzelheiten jedoch oft im Sinne verfehlt. Dem recht schlecht übersetzten Liede Desdemona's, wie auch den beiden Soldatenliedern Jago's sind sehr hübsche Compositionen von Zumsteeg beigefügt. — Die Akteintheilung des Trauerspiels ist hie und da geändert. So schließt sich im 4. Akte der Scene Desdemona's noch die Straßenscene an, in der Roderigo stirbt. Der Clown ist ganz weggelassen.

1802. **Coriolan**, ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Collin, in Wien aufgeführt. Erschien gedruckt Wien 1804.

Diese von Shakespeare's Tragödie ganz unabhängige Dichtung beginnt unmittelbar vor der eigentlichen Katastrophe, als Coriolan's Gattin und Mutter die Abstimmung des römischen Volkes über Coriolan's Verbannung erwarten, so daß also die ganzen Motive zu dieser Verbannung fehlen. Schon der zweite Akt füllt das Bündniß Coriolan's mit den Volskern aus. Im dritten Akte kommt die römische Gesandtschaft zu Coriolan ins Lager; Minutius ist der Sprecher, der dem Coriolan verkündet, daß dessen Mutter als Pfand für die Sicherheit Roms ihnen bleibe. Nach einer fernern langen Scene mit dem greisen Senator Sulpitius schließt der Akt, indem Coriolan gelobt, standhaft zu

bleiben. Den Hauptinhalt des 4. Aktes bildet dann die Scene mit der Mutter (dieselbe heißt hier Veturia, während den Namen Volumnia das Weib Coriolan's erhalten hat). Im letzten Akte unterhandelt Coriolan mit Tullus, Rom zu verlassen. Tullus weigert sich, bis die Volskerfeldherrn selber von Tullus weichen und Coriolan sich anschließen, um mit ihm fortzugehn. Da die Gegner Coriolan's auf ihn eindringen, stürzt er selber in sein Schwert und stirbt zufrieden, daß der Tod ihn von seinem Wort entbinde.

1802. Die beiden Veroneser. Nach Shakespeare von Kleebig. Leipzig 1802.

1803 „Julius Cäsar", in Schlegel's Uebersetzung, kommt in Weimar unverändert zur Aufführung.

Goethe hatte auf Einrichtung und Proben eine ganz außerordentliche Sorgfalt verwendet. Er schrieb an Schlegel: „Ich habe mich recht gesammelt, mit völligem Bewußtsein diese schwierige Unternehmung zu leiten, und ich kann sagen, daß Alle, die dabei zu thun haben, sich nach Vermögen bestrebten, mit dem Autor und Uebersetzer zu wetteifern." Den Leichenzug Cäsar's hatte Goethe, wie er Schlegel selbst gestand, viel „weiter ausgedehnt als das Stück ihn fordert", und zwar „um die Sinne zu reizen und zu beschäftigen, um auch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verschaffen" rc. Er ließ deshalb den Zug mit Blasinstrumenten begleiten, wie auch mit Lictoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen Feretis, welche Städte, Burgen rc. zum Schauen bringen, ferner mit Freigelassenen, Klageweibern u. s. w.

Tags nach der Aufführung theilte Goethe Schlegeln die allgemeine Zufriedenheit mit, die sich über die Aufführung kundgebe. „Man bemerkt, daß in England das Stück nie unverkürzt und seit 50 Jahren gar nicht mehr gegeben worden, weil Garrick selbst einmal daran gescheitert war." Und im nächsten Brief freut er sich: daß das Publikum unaufgefordert einsähe, wie nur Schlegel's Uebersetzung eine solche Darstellung möglich gemacht.

1803. Romio und Juliette, ein dramatisches Gedicht von Soden. Leipzig und Hamburg 1803. — Der Verfasser dieses von Shakespeare ganz unabhängigen Stückes gibt als Quelle „della Cortes Geschichte von Verona" an. Im Verlauf der Handlung wird Graf Paris, Julien's Bräutigam, durch Benvoglio von dem Liebesverhältniß Romeo's und Juliens in Kenntniß gesetzt, und Paris selbst vermittelt edelmüthig die

Rettung Juliens, indem er zur Herbeiführung ihres Scheintodes behülflich ist. Im letzten Akte hat Romeo Gift genommen, da Julie wieder erwacht. Sie will sich tödten, als glücklicher Weise Benvoglio dazu kommt und erklärt: das vermeintliche Gift, das Romeo von ihm erhalten habe, sei — unschädlich!

1804. „Julius Cäsar", nach Schlegel's Uebersetzung in Berlin aufgeführt den 27. Februar.

1805. Othello, übersetzt von H. Voß, für die Weimarische Bühne von Schiller eingerichtet.

Schon i. J. 1804 beschäftigte sich Schiller mit dem Plan, Shakespeare's „Othello" für die Weimarische Bühne zu bearbeiten. Da in Schlegel's Uebersetzung die Tragödie leider fehlte und Schiller an der Vers-Form festhalten wollte, so veranlaßte er H. Voß den jüngern, eine Uebersetzung im Versmaße des Originals zu liefern. Voß erzählt in dem Vorbericht zu seiner Uebersetzung: „Im Anfange des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Uebersetzung. Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, vertheidigten, änderten, bis er endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt . . . . . Die ungewöhnliche Länge des Stückes und die aus der Verschiedenheit unsers Zeitalters aus dem Shakespeare'schen entspringenden veränderten Forderungen, sowohl der Bühne als des Publikums, machten einige wesentliche Veränderungen nothwendig, die Schiller mit eben so sicherer als schonender Hand bewerkstelligte."

Die Zeitschrift „Westfalen und Rheinland" hatte i. J. 1837 mehrere Proben aus der Uebersetzung mitgetheilt, in welchen Schiller's Verbesserungen dem Vossischen Texte gegenüber standen*), und woraus zu ersehn, wie Schiller stets den Wohlklang der Sprache zu erhöhen bemüht war, welcher allerdings von Voß oft genug, in dem Bestreben möglichster Treue, verletzt war. Schiller ließ, mit Rücksicht auf die Aufführung, Manches weg, was dem Geschmacke unsers Publikums widerstreben konnte. Dazu gehörten im Anfange des 2. Aktes Jago's Aeußerungen, die seine niedrige

*) Von der Originalhandschrift mit Schiller's Correcturen besaß der Schulrath Prof. Abeken in Osnabrück drei Akte, von denen einer in den Besitz des Senators Culemann in Hannover überging.



Gesinnung in Bezug auf das weibliche Geschlecht kund thun. Dem Charakter der Bianka suchte Schiller einige etwas edlere Züge zu verleihen, und im 4. Akte, in Desdemona's Gemach, läßt er an den derben Aeußerungen Emilia's Desdemona gar nicht sich betheiligen, sondern überläßt sie ihrem Sinnen, bis sie das Lied von der Weide anstimmt. Die Scene zwischen Jago und Othello zu Anfang des 4. Aktes läßt er später beginnen, da Othello bereits ohnmächtig niedergesunken ist, ohne daß man die Reden Jago's, die ihn so weit gebracht, vorher vernimmt.

Die Aufführung des Stückes, welche Schiller nicht mehr erlebte, fand am 8. Juni 1805 in Weimar statt. Die Vossische Uebersetzung erschien, mit drei Compositionen von Zelter, in Jena 1806.

1806. **Hamlet**, für das deutsche Theater bearbeitet von Karl Julius Schütz, Prof. d. Philosophie zu Halle. Leipzig 1806.*)

Der Bearbeiter findet, daß der 4. und 5. Akt der Tragödie durch den Mangel aller Logik in Hamlet's Handlungsweise gegen die ersten drei so wundervoll sich entwickelnden Akte in zu starkem Widerspruch stehn, und nach dieser Ueberzeugung ist er in seiner Bearbeitung verfahren. Aber auch schon den Anfang der Tragödie ändert er dahin, daß er dieselbe nicht auf der Terrasse beginnen läßt, sondern gleich mit der zweiten Scene im Palast. Die weitere Scenenfolge ist dann bis zum Schlusse des Aktes beibehalten, wobei die Scene auf der Terrasse durch Francisco und Bernardo eingeleitet wird. Die bedeutenderen Veränderungen und selbständigen Zusätze des Verfassers beginnen mit dem 4. Akte. Unter Anderm ist hier auch Ophelia's Wahnsinn deutlicher zu motiviren versucht. In der Scene des Königs mit Laertes widerstrebt Letzterer dem gegen Hamlet gerichteten Plane des Königs. Die ganze Schlußscene des Stückes ist aber folgendermaßen umgewandelt: Laertes verwundet Hamlet, ohne zu wissen, daß die Degenspitze vergiftet war; dann stürzt Horatio herein und meldet, ein Page habe ihm so eben die Vergiftung der Waffe bekannt. Die Königin ist unterdessen durch die Wirkung des Trankes niedergesunken, und Hamlet ersticht den König. Im

*) Aus d. J. 1805 wird noch ein „Hamlet" genannt, der in Zürich erschien, mir aber nicht bekannt ist.

Sterben spricht Hamlet den Wunsch aus, die Wahl des Reiches möge sich auf Laertes lenken. Das Volk bringt herein, Horatio verkündet den letzten Willen Hamlet's und huldigt dem Laertes mit den Worten: „Hier steht der neue Herrscher Dänemarks."

1806. König Lear, übersetzt von J. H. Voß dem Sohne. Mit zwei Compositionen von Zelter. Jena 1806.

1806. Othello, der Mohr von Venedig. Posse in 1 Akt. Wien 1806.

1807. Hamlet, Prinz von Dänemark, Karrikatur in 3 Akten. Wien 1807.

1809. Macbeth, in Schiller's Bearbeitung in Berlin aufgeführt den 11. Dezember.

1810. Shakespeare's von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke, übersetzt von mehreren Verfassern. Drei Theile. Berlin, bei Hitzig.

1. Theil. Cymbeline, übers. von G. W. Keßler. — Ende gut Alles gut, von Demselben.
2. Theil. Viel Lärmens um Nichts, von Keßler. — Ein Wintermärchen, von L. Krause.
3. Theil. (1. Hälfte.) Die lustigen Weiber von Windsor, von H. K. Dippold. (Erschien nicht weiter.)

1810. Der Kaufmann von Venedig, nach Schlegel's Uebersetzung in Berlin gegeben.

1810. Wilh. Shakespeare's (von Schlegel noch nicht übersetzte) **Schauspiele**, übersetzt von Heinrich und Abraham Voß. Stuttgart u. Tübingen, Cotta. — 1. Bd. Cymbeline. Macbeth. — 2. Bd. Das Wintermärchen. Coriolan. — 3. Bd. Antonius und Kleopatra. Die lustigen Weiber zu Windsor. Die Irrungen.

1811. **Hamlet**, nach Schlegel's Uebersetzung für die Wiener Bühne bearbeitet von Sonnleithner. Wien.

1811. Coriolan, frei nach Shakespeare. Von Johannes Falk. Amsterdam u. Leipzig. (In: „Römisches Theater der Engländer und Franzosen, in freien Bearbeitungen, nebst Entwickelung der Charaktere 2c. Herausgeg. von Joh. Falk. 1. Band.)

Der Bearb[illegible]er hat das Personal vereinfacht, dagegen eine Akt-Ein-

theilung des Stückes ganz unterlassen, was um so unbegreiflicher, als mit einer derartigen „Bearbeitung“ doch vor Allem die Aufführbarkeit des Stückes bezweckt wird. Obgleich nun der Bearbeiter in der Einleitung Shakespeare preist, daß Er den Charakter des Coriolan viel mehr verstanden habe, als Plutarch, so entstellt er dennoch das ganze Stück auf's schrecklichste. Dasselbe beginnt in Rom auf der Straße mit einem langen Vortrag, den Cajus Marcius den römischen Jünglingen hält, sehr weise und sehr mäßig. Dann folgen die ersten Volksscenen, in denen die berühmte Fabel des Menenius durch unnöthige Aenderungen um ihren Reiz gebracht ist. Da wo Aenderungen nöthig wären, hat Herr Falk sich unfähig dafür gezeigt, wie z. B. bei den durch ihre knappe Form so schwierigen Schlachtscenen. Alle Aenderungen im Dialog sind entweder gleichgiltig oder ganz unverständig. In der Scene der Ermordung Coriolan's ist ein „Unterbefehlshaber“ der eigentliche Thäter, der dann von Aufidius wegen seiner That gescholten wird. Coriolan stirbt mit den Worten: „Beschützet euer Rom, ihr ew'gen Götter!“ — Die Schlußscene zu Rom, mit Volumnia beim Erbbegräbniß der Marcius, mag als ein für die Bühne zweckmäßiger Abschluß gelten.

In dieser Bearbeitung von Falk wurde „Coriolan“ in Berlin am 6. Oktober 1811 aufgeführt.

1811. Altenglisches Theater, oder Supplemente zum Shakespeare, übersetzt und herausgegeben von L. Tieck, 2 Bde., Berlin. Die Sammlung enthält: König Johann, in der ältern Form, Georg Green, Perikles, Fürst von Tyrus, Lokrine, der lustige Teufel von Edmonton und „die Geschichte von König Lear und seinen Töchtern“.

1812. Macbeth, ein dramatisch-lyrisches Bruchstück von Collin. (Steht im 2. Bande von H. J. v. Collin's sämmtlichen Werken. Wien 1812.)

Diese Macbeth-Scenen behandeln nur die Hexen-Zusammenkünfte in sehr ausgeführter Weise, und die dem Macbeth gemachte Prophezeihung. Die ganze Skizze ist völlig unabhängig von Shakespeare, und mehr lyrischer als dramatischer Natur. Hekate und die Hexenchöre beginnen damit, daß sie Macbeth beschwören, der nach heftigem Widerstreben erscheint. Er will nichts von ihnen wissen, doch bannen sie ihn endlich mit den Prophezeihungen als Than von Cawdor u. s. w. Dieser Scene schließt sich Macbeth's Begegnung mit Macduff, dann mit König Duncan und den Prinzen an, die Alle den Helden preisen. Dazwischen die Chöre der Krieger, sowohl der des Königs als Macbeth's. Das Ganze hat etwas entschieden Opernhaftes.

1812. Romeo und Julie, von **Goethe** für das Theater bearbeitet, wird in Weimar den 1. Februar aufgeführt.

Am selbständigsten ist der deutsche Dichter in der Umarbeitung des ersten Aktes verfahren. Das Trauerspiel beginnt mit den Vorbereitungen zum Maskenfeste der Capulets, mit Hinweglassung der ersten großen Streitscene, welche jedoch in dem Zwiegespräch zwischen Romeo und Benvoglio erwähnt wird. Auch sind hier aus der Rede des Prinzen an die Streitenden mehrere Sätze aufgenommen. Von Wichtigkeit ist die im ersten Akte von Goethe eingeschaltete Scene, in welcher der Prinz, in Gesellschaft Mercutio's, auf dem Maskenfeste erscheint, um die Versöhnung der beiden feindlichen Häuser anzubahnen. (Siehe im Anhang, wo sowohl diese Scene, wie auch die sonstigen wesentlichen Veränderungen angegeben sind.)

In einem Briefe an Zelter nannte Goethe dies Stück „einen concentrirten Romeo", und nach der Aufführung in Berlin, wo die Kritik diese Arbeit sehr scharf mitnahm, schreibt er nochmals an Zelter: „In Berlin müssen sie mit diesem Stücke sehr täppisch umgegangen sein." — In seinem Aufsatze „Shakespeare und kein Ende" (1815) bemerkte Goethe über diese Bearbeitung, die „auf dem deutschen Theater nicht gegriffen" habe, die Vorstellung sei keineswegs schwierig, müsse jedoch kunstmäßig behandelt werden.

Nach der Weimarischen Aufführung kam die Tragödie in dieser Gestalt noch in demselben Jahre (9. April 1812) in Berlin zur Aufführung, in Wien ebenfalls i. J. 1816.

1812. „Othello" wird in Berlin nach der Vossischen Uebersetzung aufgeführt.

1815. Goethe's Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", im Morgenblatt.

1815. Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von William Shakespear. Nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Aug. Klingemann. Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus, 1815.

Die Theilung des ersten Aktes hat Klingemann nach Heufeld's und

Schröder's Vorgang beibehalten; der erste Akt schließt wie bei Jenen mit dem Satze Hamlet's „Meines Vaters Geist in Waffen?“ 2c., worauf die noch folgenden Scenen bis zum Schlusse des 1. Aktes (im Original) den 2. Akt ausfüllen. Im Anfang des folgenden Aktes bleibt die Scene des Polonius mit Reinhold weg. Die wesentlichsten Veränderungen aber bestehn darin, daß Hamlet seine Reise nach England (oder wie es hier geändert ist, nach Norwegen) gar noch nicht angetreten hat, als das Fechtspiel mit Laertes stattfindet, daß Fortinbras ganz wegbleibt, und daß dafür dem Horatio eine höhere politische Bedeutung verliehn ist, wonach Er auch die Erbschaft Hamlet's antritt.

Da Klingemann in allen diesen Aenderungen den Andeutungen Goethe's gefolgt ist, so möge hier die bezügliche und von ihm citirte Stelle aus „Wilhelm Meister“ folgen:

„. . Nach dem Tode des alten Fortinbras werden die erst eroberten Norweger unruhig. Der dortige Statthalter schickt seinen Sohn Horatio, einen alten Schulfreund Hamlet's, der aber an Tapferkeit und Lebensklugheit allen andern vorgelaufen ist, nach Dänemark, auf die Ausrüstung der Flotte zu dringen, welche unter dem neuen, der Schwelgerei ergebenen König nur saumselig von Statten geht. Horatio kennt den alten König, denn er hat seinen letzten Schlachten beigewohnt, hat bei ihm in Gunst gestanden, und die erste Geisterscene wird dadurch nicht verlieren. Der neue König gibt sodann dem Horatio Audienz, und schickt den Laertes nach Norwegen mit der Nachricht, daß die Flotte bald anlanden werde, indeß Horatio den Auftrag erhält, die Rüstung derselben zu beschleunigen; dagegen will die Mutter nicht einwilligen, daß Hamlet, wie er wünschte, mit Horatio zur See gehe.“

„Außer den zwei einzigen fernen Bildern, Norwegen und der Flotte, braucht der Zuschauer sich nun nichts zu denken; das übrige sieht er alles, das übrige geht alles vor, anstatt daß sonst seine Einbildungskraft in der ganzen Welt herumgejagt wurde. Auch das übrige läßt sich nun leicht zusammenhalten: Wenn Hamlet dem Horatio die Missethat seines Stiefvaters entdeckt, so räth ihm dieser, mit nach Norwegen zu gehn, sich der Armee zu versichern und mit gewaffneter Hand zurückzukehren. Da Hamlet

dem König und der Königin zu gefährlich wird, haben sie kein näheres Mittel, ihn los zu werden, als ihn nach der Flotte zu schicken, und ihm Rosenkranz und Güldenstern zu Beobachtern mitzugeben; und da indeß Laertes zurückkommt, soll dieser bis zum Meuchelmord erhitzte Jüngling ihm nachgeschickt werden. Die Flotte bleibt wegen ungünstigen Windes liegen; Hamlet kehrt nochmals zurück, seine Wanderung über den Kirchhof kann vielleicht glücklich motivirt werden; sein Zusammentreffen mit Laertes in Ophelia's Grabe ist ein großer unentbehrlicher Moment. Hierauf mag der König bedenken, daß es besser sei, Hamlet auf der Stelle los zu werden; das Fest der Abreise, der scheinbaren Versöhnung mit Laertes wird nun feierlich begangen, wobei man Ritterspiele hält, und auch Hamlet und Laertes fechten. Ohne die vier Leichen kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben. Hamlet gibt, da nun das Wahlrecht des Volks wieder eintritt, seine Stimme sterbend dem Horatio."

So weit geht der von Goethe im Wilhelm Meister mitgetheilte Plan, den Klingemann nur in Wenigem modifizirte, so u. A. in dem Gefecht, welches keineswegs nur so nebenbei als Ritterspiel gehalten werden soll, sondern welches ausdrücklich bestimmt ist, als eine Form des Zweikampfes, den Streit ritterlich zu entscheiden. Außerdem sind im Dialog durchgängig erhebliche Kürzungen gemacht, und außer Fortinbras, den Gesandten u. s. w. fällt auch Osrick ganz weg.

In der Eröffnung, welche Hamlet sterbend den Anwesenden macht, heißt es:

— — hört mich, ihr Dänen!
Ihr seht ein Königshaus hier untergehn,
'S wird öde rings — das Scepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt euch zurück;
Doch wenn euch Hamlet's Wort je theuer war,
Wählt diesen hier: (auf Horatio zeigend) zu eurem König!
Ich geb' ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf Dänemarks Thron.

Horatio.

O nimmer, Herr!

Hamlet.

Ihr alle habt mein sterbend Wort vernommen,
Du aber sei der Erbe meiner Ehre,
Erhalt der Zukunft sie. — Der Rest ist Schweigen.
(er stirbt.)

An Horatio's Worte: „Da bricht ein edles Herz" ꝛc. sind dann sogleich mehrere Stellen aus seinem an Fortinbras gerichteten Satz so wie mehrere Verse aus der Rede des Fortinbras geknüpft, womit die Tragödie endet.

1816. In Berlin wird „Hamlet", nach Schlegel's Uebersetzung von Dr. Horn bearbeitet, aufgeführt.

1817. König Heinrich IV. wird in Berlin in einer Bearbeitung von de la Motte Fouqué (nach Schlegel's Uebersetzung) gegeben. Im Jahre 1820 folgte der II. Theil, von Demselben bearbeitet.

1818. **Der Kaufmann von Venedig**, übersetzt von J. H. Voß. Leipzig, Brockhaus.

1818. **Romeo und Julie**, übersetzt von J. H. Voß. Ebenda.*)

1818. **König Heinrich VIII.**, übersetzt von Wolf Grafen v. Baudissin, Hamburg, Fr. Perthes, 1818.

1818. **Shakespeare's Schauspiele** übersetzt von J. H. Voß und dessen Söhnen Heinrich und Abraham Voß. 9 Bände, Brockhaus in Leipzig, 1818—29.

1. Theil. Der Sturm, von H. Voß; Sommernachtstraum und Romeo und Julie, von Joh. H. Voß; Viel Lärm um nichts, von H. Voß.
2. Theil. Der Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt, von Joh. H. Voß; Maß für Maß, von Abr. Voß; Der Liebe Müh umsonst, von H. Voß.
3. Theil. Wie es euch gefällt, von J. H. Voß; König Lear, von H. Voß; Die gezähmte Keiferin, Timon von Athen, von Abr. Voß.
4. Theil. König Johann, Richard II., von J. H. Voß; Heinrich IV., 1. u. 2. Theil, von H. Voß.

---

*) Die später erschienenen Einzel-Ausgaben aus der Vossischen Gesammt-Uebersetzung sind hier nicht weiter aufgeführt.

5. Theil. Heinrich V., von J. H. Voß; Heinrich VI. 1—3., von Abrah. Voß.
6. Theil. Richard III., von Heinr. Voß; Heinrich VIII., Coriolan, von Abrah. Voß; Troilus und Cressida, von Joh. H. Voß.
7. Theil. Othello, Die Irrungen, von Heinr. Voß; Julius Cäsar, Antonius u. Cleopatra, von Joh. H. Voß.
8. Theil. Hamlet, von Joh. H. Voß; Die lustigen Weiber zu Windsor, Ende gut Alles gut, von H. Voß; Cymbeline, von Abr. Voß.
9. Theil. Ein Wintermärchen, Die beiden Veroneser, Macbeth, Titus Andronikus, von Heinr. Voß.

1820. „Die Zwillingsgeschwister“ (nach der Komödie der Irrungen) bearbeitet von A. v. Ziethen, wird in Berlin aufgeführt.

1821. **Timon von Athen**, neu übersetzt von G. Regis. Zwickau 1821. In der Taschenbibliothek ausländischer Klassiker.)

Ist eine dem Original durchaus getreue Uebersetzung; nur in einzelnen Ausdrücken und Wendungen im Dialog ist der Uebersetzer mit einiger Freiheit verfahren.

1822. **Liebe kann Alles**, Lustspiel in 4 Akten nach Shakespeare's „bezähmten Widerspänstigen“ und mit Benutzung von Schink's Bearbeitung, von Fr. v. Holbein. Pesth, 1822.

Wie in dem Schink'schen Stücke, so ist auch hier die Handlung in die moderne bürgerliche Gesellschaft verlegt.

1823 u. 1829. Shakespeare's Vorschule. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Leipzig bei Brockhaus. Der erste Band (1823) enthält außer Stücken von R. Green und Th. Heywood auch die Tragödie Arden von Feversham, „vielleicht eine Jugendarbeit Shakespeare's“. Im zweiten Bande befindet sich „Die schöne Emma“, ein Schauspiel, welches nach Tieck's Annahme ebenfalls eine Jugendarbeit sein könnte; und: Die Geburt des Merlin von W. Shakespeare und W. Rowley.*)

1824. **König Lear**, für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin. Zwickau („Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker“.)

Der Uebersetzer hat die Bühne insofern im Auge gehabt, als einige ihm anstößige Stellen im Dialog weggelassen sind; weitere Kürzungen überläßt er dem Regisseur. Von der Schröder'schen Bearbeitung hat er



die Aenderung benutzt, daß die das Gefühl so marternde Blendung Gloster's hinter die Scene verlegt ist.

1824. **Die Irrungen**, für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin (Zwickau, „Taschenbibliothek" ꝛc.). Auch hier sind nur einige vereinzelte Stellen im Dialog weggelassen.

1824. **Troilus und Kressida**, übersetzt von Beauregard Pandin. Berlin.

1824. **König Lear**, übersetzt von L. Petz, Kaschau, O. Wigand, 1824. (In: „Tetralogie tragischer Meisterwerke der Alten und Neueren, zusammengestellt aus den Ursprachen, neu übersetzt und erläutert von L. Petz". Der Band enthält den „gefesselten Prometheus" des Aeschylos, den „standhaften Prinzen" von Calderon, „Oedipus als Herrscher" von Sophocles, und Shakespeare's Lear.)

1824. König Lear, Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Joh. Bapt. von Zahlhas. Bremen, 1824.

Das Original ist nicht nur gekürzt, sondern auch vielfach geändert. Die erste Scene (Gloster und Kent) bleibt weg, und Lear sitzt bereits auf dem Thron, nach der Karte verlangend. Der erste Akt schließt um mehrere Seiten früher, und hat der Bearbeiter hier, wie auch sonst noch, eigenmächtig Reimpaare angewendet. Im dritten Akt läßt er bei der Blendung Gloster's (die auch hinter die Scene verlegt ist) Cornwall durch den zur Wehr sich setzenden Diener tödten und den Akt so schließen:

Regan (tritt ans Fenster)

Gloster's Augen
Sind aus auf ewig. Seht, dort wankt er hin,
Und sucht den Weg nach Dover mit den Händen.

Cornwall.

Ich blute stark — (indem er zusammensinkt)
So dacht ich nicht zu enden.

*) Nur der Vollständigkeit wegen sollen diese Stücke nach der Angabe des deutschen Herausgebers hier angeführt werden, ohne Rücksicht auf die vielfach bezweifelte oder auch entschieden in Abrede gestellte Echtheit.



Im 4. Akte bleibt der Sprung des blinden Gloster von der eingebildeten Felsenhöhe weg, und dafür ist eine lange Scene der Erkennung zwischen ihm und Edgar hinzugedichtet, die den 4. Akt endet. Im letzten Akte sind nur Kürzungen vorgenommen.

1824. Shakespeare's Sämmtliche Schauspiele; frei bearbeitet von **Meyer**. 49 Bändchen, Gotha.

Da wir es hier mit keiner Uebersetzung, sondern mit einer ganz willkürlichen Bearbeitung von einer ganzen Reihe der Shakespeare'schen Stücke zu thun haben, so erheischt die Eigenthümlichkeit dieses Unternehmens eine kurze Charakteristik. Meyer findet die Ursache der „lauen Aufnahme der meisten Uebersetzungen Shakespeare's" darin, daß man viel zu sehr an seinen Formen festgehalten habe. Seine Absicht sei denn auch nicht, eine „wörtliche Uebersetzung zu geben, sondern „den Geist des Dichters in lebendiger kraftvoller Frische fortleben zu lassen". Er hat deshalb mit fast allen Stücken Veränderungen, oft ziemlich erhebliche, vorgenommen, — um den Shakespeare'schen Geist durch Meyer'schen Geist aufzufrischen. Wir finden nicht nur überall die willkürlichsten Aenderungen im Dialog, eigene Zuthaten, da wo Herr Meyer glaubte, Dies und Jenes deutlicher motiviren zu müssen, sondern auch hie und da Veränderungen im dramatischen Scenen-Bau.

Das erste Bändchen enthält nächst mehreren Aufsätzen über das Leben und die Werke Shakespeare's die Tragödie Macbeth. Außer den zahlreichen und oft sehr bedeutenden Dialog-Aenderungen und Einschaltungen ist hier auch der ganze Schluß der Tragödie bedeutend umgestaltet. Nachdem der junge Siward gefallen (indem ihm Macbeth „mit einem Hiebe Schild, Helm und Kopf spaltet"!), ruft Macduff hinter der Scene nach ihm, und da er Macbeth sieht, fällt er zuerst auf die Knie, mit dem Rufe: „Gott, dir sei Dank!" — Als Macduff dem Tyrannen berichtet hat, daß er aus der Mutter Leib geschnitten sei, heißt es weiter:

Macbeth. Verflucht! verflucht sei der Himmel, Erd und Hölle! Halt, Macduff, halt!

(Macduff hält im Fechten inne. Macbeth mit emporgerecktem Schwert und Schilde bemüht sich zu reden; vergebens! — Wuth und Verzweiflung versagen

ihm die Worte; endlich lüftet sich sein Gefühl in einem gräßlichen Hohngelächter. — — Von neuem auf Macduff eindringend):

Jetzt, Macduff, gilts!

(mit einem gewaltigen Streiche gegen Macduff)

Voran zur Hölle!

(Macduff fängt den Hieb mit seinem Schilde auf, und die Klinge von Macbeth's Schwert springt von ihrem Heft).

Macbeth (brüllend). Auch mein Schwert? —

(dem Macduff das Heft an den Kopf werfend).

Daß dich's zerschmett're!

Macduff. (Indem er dem wehrlosen Macbeth das Schwert durch den Leib stößt). Fahre hin, zum Satan!

Macbeth (zieht in demselben Augenblick einen verborgenen Dolch, stürzt, seine letzte Kraft zusammenraffend, auf Macduff los, und durchbohrt ihm den Nacken unter dem Ausrufe):

Komm mit!

(Beide, fest umschlungen, wälzen sich, noch im Tode ringend, am Boden. In demselben Augenblicke hört man von der Veste her kriegerisches Jauchzen und sieht aus dem erstürmten Dunsinane Rauch und Flammenwolken gen Himmel steigen).

Macbeth (mit zu seiner brennenden Veste gewandtem Gesicht, die geballte Rechte emporreckend, brüllt:

Verflucht! verflucht! verflucht!

und — stirbt).

Macduff (windet sich von Macbeth los, erhebt sich mühsam auf seine Knie, faltet die Hände und sinkt mit dem Gebete:

Gott! dir sei Dank! — mein Weib, ich komme! Kinder!

todt über Macbeth zusammen).

In der Schlußgruppe der Tragödie setzt der alte Siward, der ebenfalls schwer verwundet ist, dem Malcolm die Krone auf's Haupt, mit dem Wunsche, er möge „das Gegentheil von Macbeth sein".

In ähnlicher Weise ist mit „Othello" (zweites Bändchen) verfahren. Kaum ein Satz in dem ganzen Dialog ist unverfälscht geblieben, ohne daß man einen eigentlichen Grund gewahrt, als die Sucht, zu ändern. Auch in der Schlußkatastrophe hat der kühne Bearbeiter hier ein paarmal sein erfinderisches Genie glänzen lassen: Als der verwundete Cassio bereits seine Schuldlosigkeit betheuert hat, meldet ein Bote noch obenein, daß Roderigo

nicht todt sei, und wichtige Dinge beichten wolle. Herr Meyer verbessert dann weiter:

Jago (für sich). Der Roderigo lebt? — Addio, Jago. —

(er nähert sich seiner Frau, die im Schmerz auf das Bett niedergesunken war, und stößt ihr einen versteckt gehaltenen Dolch in den Nacken mit dem Ausruf)

Bestie,

Nimm hin für dein „Mordjo!"

Aemilie. O Schurke, o —

Ich bin ermordet! — Weh' — o weh' —

(Aemilie stirbt. Gratiano und Montano hält das Entsetzen einige Momente lang bewegungslos. — Jago betrachtet mit teuflischer Freude sein Opfer — dann — entschlossen den Dolch gegen sich kehrend — ist er unter dem Ausrufe

„Addio!"

im Begriffe, sich zu entleiben, als ihm Othello von hinten in die Arme fällt, ihm den Dolch entreißt, und den Jago mit den Worten

„Er lebe!" —

dem Gratiano und Montano zuschleudert, die ihn packen und mit Hülfe einiger Bedienten an eine, die Mitte des Zimmers stützende Säule festknebeln. Während dies geschieht, wird Roderigo hereingetragen.)

Nachdem nun Roderigo die ganze Schurkerei Jago's enthüllt, und dieser ein paarmal ein „schallendes Hohngelächter" aufgeschlagen hat, endet die Tragödie mit dem Tode Othello's, der — indem er zu Jago ruft: „Jago, schau und lach' noch einmal!" — sich ersticht.

Auch „Julius Cäsar" läßt Herr Meyer mit dem Tode des Brutus enden; er stürzt sich in sein Schwert mit dem Rufe: „Versöhnt sei Cäsar!" Der Bearbeiter entblödete sich nicht, sogar die Volksscene mit der Rede Marc Anton's mit seinen eigenen Gedanken zu verwässern!

Die hier mitgetheilten Proben mögen zur Beurtheilung dieses grotesken Werkes genügen. Meyer führte diese schreckliche Arbeit nur bis zum 11. Bändchen fort und fügte dann noch im 14. Bändchen König Lear hinzu. Alle andern Stücke wurden dann unter Aufsicht von H. Döring übersetzt, womit auch die Aenderung auf dem Titel eintrat: „Frei bearbeitet von Mehreren und herausgegeben von Meyer."

1825. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Joh. Wilh. Otto **Benda**, Kgl. Preuß. Regierungsrath. Leipzig bei G. J. Göschen.

Der Uebersetzer erklärt: Er wollte Shakespeare's Werke „nicht verschönern und nicht verändern; aber auch nicht durch gezwungene Wortbildungen und Wortfügungen der deutschen Sprache Gewalt anthun und dadurch Verdunkelungen herbeiführen. Er meint daher, daß sich sein Unternehmen von allen bisher erschienenen unterscheide; und er legt außerdem Gewicht darauf, daß er „so wenig als möglich weibliche Verse" gebraucht habe. Uebrigens war auch der Verleger Göschen an dieser Uebersetzung nicht unthätig und veranlaßte den Uebersetzer zu manchen Correcturen seines Manuscriptes.

Einem jeden Stücke sind erläuternde Anmerkungen sowie eine „Abhandlung" über das betreffende Drama angehängt. Im letzten (19.) Bande hat außerdem der Verleger den Herder'schen Aufsatz „Ueber Shakespear" in vollständigem Abdruck beigefügt.

1825. William Shakespeare's sämmtliche dramatische Werke, übersetzt und erläutert im Metrum des Originals. Wien, Druck und Verlag von J. P. Sollinger, 1825. Titel und Vignetten lithographirt bei Joseph Trentzensky in Wien.

Als wirklich neue Uebersetzungen sind in dieser Ausgabe nur etwa zehn Stücke zu betrachten, von denen die meisten Ed. v. Bauernfeld angehören. Aus der Schlegel'schen Uebersetzung sind sämmtliche Stücke (mit Ausnahme des Hamlet) darin ohne Weiteres abgedruckt; andere Stücke sind aus den bereits erschienenen Uebersetzungen von H. Voß, Keßler, Dippold und Krause genommen; von Heinr. Voß: König Lear, Othello Macbeth, Hamlet; von den Andern: Die lustigen Weiber, Viel Lärm um Nichts, Wintermärchen, Ende gut Alles gut; und von Tieck: Perikles.

Von neuen Uebersetzungen sind daraus zu nennen:

Heinrich VIII.; Troilus und Cressida; Das Lustspiel der Irrungen; Die beiden Edelleute von Verona; sämmtlich von Bauernfeld.

Der Liebe Müh umsonst; Antonius und Cleopatra; von Ferd. Mayerhofer.

Timon von Athen; Titus Andronikus; von Franz v. Hermannsthal.

Den 37 Stücken (jedes in einem Bändchen) sind noch mehrere Bändchen Supplemente hinzugefügt, welche kritische Erläuterungen, Nachrichten über Shakespeare's Leben, sowie die Gedichte, übersetzt von Ed. v. Bauernfeld und A. Schumacher, enthalten.

1826. Macbeth. Zur Darstellung auf der Königl. Bühne in Berlin neu übersetzt von B. H. Spiker. Berlin 1826.

Der Uebersetzer rechtfertigt in der Vorrede seine Arbeit damit: Bei dem vielfach geäußerten Wunsche, dies Trauerspiel, das so lange geruht, wieder auf die Bühne gebracht zu sehn, sei zugleich das Verlangen hervorgetreten nach einer Verdeutschung, welche das Original treu wiedergäbe. Die Bearbeitungen des Stückes, von Bürger und von Schiller, werden als unangemessen bezeichnet, namentlich die Freiheiten, welche sich Schiller mit den Hexenscenen und mit dem Pförtner genommen, getadelt. Herr Spiker hat sich zwar solche Freiheiten nicht genommen, dafür aber eine sehr mangelhafte Uebersetzung geliefert. Einige Stellen mögen als Beispiele dienen:

Für „Macbeth mordet den Schlaf" sagt er „Macbeth ersticht den Schlaf!" — Für den Satz „Meine That zu wissen, — besser von mir selbst nichts wissen" sagt er ganz unverständlich: „Der That bewußt zu sein — o wär' ich's selber nicht". U. dgl. m.

Dem Buche sind Anmerkungen hinzugefügt über das Historische des Stoffes und über einige Textstellen.

Die Spiker'sche Uebersetzung wurde schon 1825 in Berlin aufgeführt, mit Musik von Spohr.

1825. 1830—1833. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. 9 Theile. Berlin bei Reimer.

Die Theile 1, 2 und 4, in denen nur die Schlegel'schen Uebersetzungen aufgenommen waren (1. Theil: König Johann; Richard II.;

Heinrich IV. — 2 Theil: Heinrich V.; Heinrich VI. 1—3. 4. Theil: Was ihr wollt; Wie es Euch gefällt; Kaufmann von Venedig; Sturm), waren bereits 1826 herausgekommen. In dem dazwischen fehlenden 3. Theile mußte Heinrich VIII. den Schlegel'schen Stücken hinzugefügt werden, und als endlich Tieck zu der Ueberzeugung kam, daß er nicht die Muße finden werde, das Werk allein auszuführen, entschloß er sich, seine Theilnahme daran darauf zu beschränken, „daß er die Uebersetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Muße diesem Studium widmen können, durchsehe und, wo es nöthig sei, sie verbessere, auch einige Anmerkungen den Schauspielen zufüge".

Mit dieser Ankündigung erschien der dritte Theil endlich im Jahre 1830, und neben den Schlegel'schen Uebersetzungen (Richard III.; Ein Sommernachtstraum) hatte er die schon 1818 erschienene Uebersetzung von König Heinrich VIII., von Wolf Grafen v. Baudissin, darin aufgenommen. Graf Baudissin und Tieck's Tochter Dorothea hatten denn auch, unter Tieck's berathender Beihülfe, die Arbeit zu vollenden unternommen. So erschienen in dieser ersten sogenannten Schlegel-Tieck'schen Ausgabe die weiteren Bände in den Jahren 1830—33 und enthielten folgende Uebersetzungen:

3. Theil. Richard III., von Schlegel. — Heinrich VIII., von Wolf Gr. v. Baudissin. — Sommernachtstraum, von Schlegel. — Viel Lärm um Nichts, von Baudissin.
4. Theil. (Die oben genannten Schlegel'schen Uebersetzungen.)
5. Theil. Coriolanus, von Dorothea Tieck. — Julius Cäsar, von Schlegel. — Antonius und Cleopatra, von Baudissin. — Maaß für Maaß, von Baudissin.
6. Theil. Titus Andronikus, von Baudissin. — Hamlet, von Schlegel. — Der Widerspänstigen Zähmung, von Baudissin. — Die Komödie der Irrungen, von Dems.
7. Theil. Ende gut, Alles gut, von Baudissin. — Die beiden Veroneser, von Dorethea Tieck. — Timon von Athen, von Doroth. Tieck. — Troilus und Cressida, von Baudissin.

8. Theil. Die lustigen Weiber von Windsor, von Baudissin. — Das Wintermärchen, von Doroth. Tieck. — Othello, von Baudissin. — König Lear, von dems.

9. Theil. Cymbeline, von Doroth. Tieck. — Liebes Leid und Lust, von Baudissin. — Romeo und Julia, von Schlegel. — Macbeth, von Doroth. Tieck.

Erst in einem Nachwort*), mit welchem Tieck den letzten Band begleitete, sprach er sich über die Theilnahme der „jüngern Freunde" an diesem Werke genauer aus, indem Graf Baudissin als der Eine von ihnen genannt wurde, während Tieck hinsichtlich seiner Tochter nur „von einem andern Uebersetzer, der sich nicht nennen will" sprach. Von den Baudissin'schen Uebersetzungen fand Tieck besonders „Troilus und Cressida" und die „Irrungen" des größten Lobes werth. Auch an „Coriolan" (von seiner Tochter mit seiner Hülfe übertragen) durfte er mit Recht äußern, die Kraft des Ausdrucks schiene ihm darin würdig nachgeahmt zu sein. Da Dorothea Tieck „Viel Lärm um Nichts" und „die Widerspänstige" ebenfalls übersetzt hatte, so nahm Tieck manche Stellen daraus in Baudissin's Uebertragung mit auf. Eingehender mochte Tieck über die Arbeit sich nicht äußern, denn — sagt er — „indem manches von mir herrührt, muß ich die beiden Freunde ohne Kritik entlassen". Ueber die Art des gemeinschaftlichen Arbeitens wie über die Grundsätze, welche dabei zu beobachten waren, sagt Tieck in dem erwähnten Nachwort:

„Was man an unsrer Arbeit aussetzen kann, ist gewiß nicht aus Nachlässigkeit oder Uebereilung entstanden, oft brachten wir eine Stunde damit zu, drei oder vier Verse einer schwierigen oder dunkeln Stelle in Ordnung zu richten, schufen und verwarfen unendlich viele Ausdrücke und Versuche, wenn der Uebersetzer schon auf seinem Zimmer längst vorher die Aufgabe von allen Seiten bedacht zu haben glaubte. Aber gerade bei einer Uebersetzung kann diese mühevolle Anstrengung schädlich werden: und vollends eines Dichters wie Shakespeare! Wo es die Hauptsache ist, das unmittelbare Leben, den Tiefsinn, den flüchtigen Geist, den oft blendenden Witz

*) Das „Nachwort" ist datirt: Dresden, im November 1833.

und die überzeugende Wahrheit seiner Figuren, die sich in jeder Rede meldet, wieder zu geben. So ist es möglich, daß mancher, der den Text nicht so genau kennt, als wir ihn studirt zu haben glauben, hie und da den Vers leichter machen, oder eine freiere Wendung finden kann, ohne der Kraft zu schaden, denn derjenige, der einem gründlichen Vorarbeiter folgt, hat den Vortheil, daß er das Mühselige schon abgethan findet, und er mit frischem, unermüdetem Geist oft die Wendung leicht findet, die die Anstrengung des Fleißes verfehlt.

„Sehr oft haben die drei Mitarbeiter sich vereinigt, um gemeinsam zu verbessern und den Ausdruck zu treffen. So namentlich beim Macbeth, Lear, Timon, Viel Lärmen um Nichts und manchem andern Schauspiel. Von Liebesleid und Lust hatte ich schon vor vielen Jahren einige Akte übersetzt, und manches von diesem frühen Versuche hat jetzt noch gebraucht werden können. Da wir, wenn ein Schauspiel übertragen war, erst gemeinsam arbeiteten, so kann weder ich, noch einer meiner Freunde, jetzt herausfinden, was und wie viel mir an der Uebersetzung gehört und zugeschrieben werden könne."

Tieck erörtert hiernach die Schwierigkeiten, die eine jede Uebersetzung bietet, und erkennt Schlegel's Shakespeare-Uebersetzuug als ein Muster, als ein klassisches Vorbild an, da Schlegel's Uebersetzungen sich wie Original lesen. Diese Arbeit fortzusetzen, sei kein geringes Unternehmen gewesen, aber er dürfe hoffen, daß seine jüngern Freunde nicht unwürdig neben jenem Auserwählten stehn.

Die Reihenfolge der Stücke, wie sie in dieser ersten Ausgabe erschienen, ist in den spätern Auflagen geändert worden. Außer seiner mehr beaufsichtigenden und kritischen Betheilignng an den neuen Uebersetzungen hatte Tieck auch den Stücken Anmerkungen beigefügt, die sich theils mit der Text-Kritik beschäftigten, theils in das Gebiet der ästhetischen Untersuchung und Auslegung hinüberschweiften. Schon seit längerer Zeit hatte Tieck ein umfangreiches Werk über Shakespeare vorbereitet und wiederholt bei verschiedenen Gelegenheiten darauf hingewiesen. Das Werk ist nie ans Licht getreten, aber auch jene Anmerkungen waren lückenhafter, als von einem solchen feinen Kenner des Dichters erwartet werden konnte. Außerdem

aber hatte Tieck auch die Schlegel'schen Uebersetzungen einer Redaction unterworfen und Aenderungen darin gemacht, die nicht immer glücklich waren, und welche Schlegel veranlaßten, als eine neue Ausgabe des Werkes vorbereitet wurde, in einem Schreiben an den Verleger Reimer ausdrücklich gegen jene Aenderungen zu protestiren. Auf sein Verlangen wurde denn in der nächsten Ausgabe der Schlegel'sche Text wieder hergestellt, und auch in den Anmerkungen beschränkte sich Tieck auf diejenigen Stücke, an deren Uebertragung er seinen Antheil hatte*).

Bezüglich der weitern Auflagen dieser Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung sei hier nur noch bemerkt, daß in der von Tycho Mommsen redigirten Ausgabe (1853 u. 54) die von Baudissin und der Tochter Tieck's übertragenen Stücke auf's neue durchgesehn und mit zahlreichen Abänderungen versehn waren. Von Macbeth hatte Mommsen eine fast ganz neue Uebersetzung geliefert.**)

1826. Die lustigen Weiber von Windsor. Neu und getreu übersetzt. Königsberg.

1827. Der Kaufmann von Venedig, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet, im Wiener Burgtheater aufgeführt.

1828. Die Irrungen. Uebersetzt von F. Holm. Nürnberg.

1828. Heinrich der Vierte. 1. Theil. mit Benutzung der Uebersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß, für die Bühne bearbeitet von C. A. West (Schreyvogel). — Dem ersten Theil folgte in demselben Jahre der 2. Theil, bearbeitet von Demselben.

1828. Richard der Dritte, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet von F. Förster, in Berlin aufgeführt.

---

*) An dieser Stelle möge nochmals erwähnt sein, daß eine eingehendere Besprechung der Uebersetzungen Shakespeare's nicht im Zwecke dieses Buches liegt noch liegen kann, und daß der Verfasser sich dabei auf die nöthigsten rein historischen Angaben beschränkt.

**) Eine aus verschiedenen bereits erschienenen Uebersetzungen zusammengestellte neue Ausgabe von „Shakespeare's Dramatischen Werken" erschien 1827 in Stuttgart bei A. F. Macklot. Sie enthält Uebersetzungen von Schlegel, Benda, Graf Baudissin, von den Gebrüdern Voß und von Tieck.

1828. „List und Liebe“, eine Bearbeitung von Shakespeare's „Ende gut, Alles gut“, von Fr. Förster, in Berlin aufgeführt.

1829. Heinrich der Vierte. Erster und zweiter Theil. **Mit Benutzung der Uebersetzungen von A. W. Schlegel und H. Voß, für die Bühne bearbeitet von West (Manuscript).** Nachdem schon früher von F. L. Schröder die Zusammenschmelzung beider Theile ohne Erfolg versucht war, und nachdem Schreyvogel unter dem Pseudonym West*) im Jahre vorher jedes der beiden Stücke einzeln zur Aufführung gebracht hatte, wagte er es, nochmals eine Einrichtung beider Stücke für einen Abend zu versuchen. Das Stück hält sich bis zum Schlusse des 4. Aktes, der mit dem 5. Akte des 1. Theils endet, im Scenengange ziemlich treu an Shakespeare. Auch Glendower und Mortimer, die erst für spätere Aufführungen herausgestrichen wurden, waren ursprünglich noch darin. Den 5. Akt läßt der Bearbeiter sonderbarer Weise mit der bei einer solchen Zusammenziehung wohl entbehrlichen Scene des Falstaff und seines Pagen mit dem Oberrichter (aus dem II. Theil) beginnen. Dann folgt die Scene des kranken Königs mit Prinz Heinrich u. s. w., die Aussöhnung mit demselben und des Königs Tod. Hierauf wird die Scene im Hause Schaal's vorgeführt, und endlich des jungen Königs freundliche Verständigung mit dem Oberrichter sowie die schließliche Zurückweisung Falstaff's durch den König. Indem der Oberrichter das Stück mit einer Lobpreisung des so glücklich umgewandelten jungen Königs schließt, sind ihm dabei die Gedanken zuertheilt, die der Prinz im I. Theile äußert. Diese Schlußworte des Oberrichters lauten:

Wie sehr hat ihn die ganze Welt verkannt!
Die Sonne, lang umhüllt vom giftgen Qualm
Der Dünste, tritt hervor in voller Pracht,
Und leuchtet uns mit ihren schönsten Strahlen.

Ende.

---

*) Joseph Schreyvogel, geb. 1768 zu Wien, war daselbst seit 1814 Hoftheatersecretär und Dramaturg, und machte sich namentlich durch seine zweckmäßigen Bearbeitungen Calderon'scher Dramen und von Moreto's „Donna Diana“ verdient. Seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke scheinen nur in Wien aufgeführt worden zu sein.

1829. Macbeth, übersetzt von Karl Lachmann. Berlin.

1830. Hamlet, übersetzt von J. B. Mannhart. Sulzbach.

1830. Julius Cäsar, nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet von F. Förster, in Berlin aufgeführt.

1830. Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann. 1—4. Theil. Berlin, Nicolai'sche Buchhandlung. 1830—1836.

1. Theil. 1830. König Lear. Macbeth.
2. Theil. 1832. Othello. Cymbeline.
3. Theil. 1835. Die beiden Veroneser. Die lustigen Weiber zu Windsor. Viel Lärm um Nichts.
4. Theil. 1836. Verlorne Liebesmüh. Ende gut, Alles gut, oder: gewonnene Liebesmüh. Die Irrungen.

Leider wurde diese Arbeit des hochbegabten Verfassers nicht fortgesetzt; doch sind ein paar der vorzüglichsten Stücke daraus auch auf die Bühne gekommen. In Berlin wurde „König Lear“ schon 1830, „Othello“ 1832 nach Kaufmann's Uebersetzung zur Aufführung gebracht.

1833. König Lear, deutsch mit einer Abhandlung über dies Trauerspiel, von E. Schick. Leipzig.

1834. Hamlet, in deutscher Uebertragung. London und Hamburg. Die Vorrede, datirt London 1828, ist Ferdinand Jencken unterzeichnet.

1836. W. Shakespeare's sämmtliche Werke in Einem Bande. Im Verein mit Mehreren übersetzt, und herausgegeben von Julius Körner. Schneeberg, Karl Schuhmann, und Wien, Gerold'sche Buchhandlung 1836.

Von dem Herausgeber J. Körner sind: „Bruchstücke aus Shakespeare's Leben“, ferner die Uebersetzungen von: Der Sturm; Die beiden vornehmen Herrn von Verona; Der Kaufmann von Venedig; König Johann; Romeo und Julie; Heinrich der Fünfte; Richard der Dritte; Othello; Macbeth; Julius Cäsar; Antonius und Kleopatra.

Von Heinrich Döring: Was ihr wollt; Die lustigen Weiber von Windsor; Gleiches um Gleiches; Wie's euch beliebt; Zähmung einer bösen

Sieben; Richard der Zweite; Heinrich der Sechste 1—3. Theil; Coriolan; Cymbeline.

Von Beauregard Pandin: König Lear; Die Irrungen.*)

Von Nicolaus Bärmann: Johannis-Nachts-Traum; Viel Lärm um Nichts; Verlorne Liebesmühe; Ende gut, Alles gut; Wintermährchen; Heinrich der Vierte 1. u. 2. Theil; Heinrich der Achte; Hamlet; Troilus und Kressida; Titus Andronikus; Perikles.

Von G. Regis: Timon von Athen.**)

1836. **Shakespeare's dramatische Werke.** Leipzig, O. Wigand (später Berlin, Kleemann)

Die 37 Bändchen dieser Ausgabe, an der mehrere Uebersetzer betheiligt waren, enthalten:

Von L. Petz: Coriolan. Julius Cäsar. König Lear.***)

Von Th. Mügge: Der Sturm. König Heinrich IV. 1—2 Theil.

Von E. Ortlepp: Timon von Athen. Othello. Romeo und Julie.

Von A. Fischer: Die beiden Edlen von Verona. Viel Lärm um Nichts. Der Sommernachtstraum. Was ihr wollt. Der Kaufmann von Venedig.

Von Simrock: Die Irrungen. Hamlet. Die Kunst, eine böse Sieben zu zähmen. Cymbeline. Die lustigen Weiber zu Windsor.

Von L. Hilsenberg: Macbeth.

Von Th. Oelkers: Ende gut, Alles gut. Titus Andronikus. Richard II.

Von W. Lampadius: Das Wintermärchen. Antonius und Cleopatra.

Von E. Susemihl: Verlorne Liebesmühe. König Johann. Heinrich VIII..

Von A. Böttger: Heinrich VI.

Von H. Döring: Heinrich V. Perikles. Maaß für Maaß.

---

*) Siehe unter d. J. 1824.

**) Siehe unter d. J. 1821.

***) Siehe unter d. J. 1824.

Von E. Thein: Richard II. Wie es Euch gefällt.
Dieselbe Uebersetzung erschien 1839 mit Stahlstichen in 12 Bänden.

1836. König Richard der Zweite, bearbeitet von Eduard Devrient, in Berlin aufgeführt.

1836. **Vier Schauspiele von Shakespeare.** Uebersetzt von Ludwig Tieck. Stuttgart und Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung.

Der Band enthält die folgenden vier zweifelhaften Stücke: Eduard der Dritte. Leben und Tod des Thomas Cromwell. Sir John Oldcastle. Der Londoner verlorne Sohn.*)

1837. Shakespeare's **dramatische Werke.** Englisch-deutsche Prachtausgabe. Mit Illustrationen. Deutsche Uebersetzung von Fischer. Stuttgart. 1.—11. Lieferung. (Erschien nicht weiter).

1837. **Hamlet**, übersetzt von Samson von Himmelstiern. Dorpat.

1837. **König Heinrich VIII.** Deutsch von Spiker. Berlin.

1838. Shakespeare's **dramatische Werke**, übersetzt von Ernst Ortlepp. 16 Theile, mit Stahlstichen. Stuttgart 1838—39, Scheible, Rieger und Sattler.

Als „Nachträge" zu dieser Ausgabe erschienen 1840 die „zweifelhaften" Stücke: Der Londoner verlorne Sohn. Leben und Tod des Thomas Cromwell. Die Geburt des Merlin. Sir John Oldcastle. Ein Trauerspiel in Yorkshire. Perikles. Eduard III. Lokrine. Der lustige Teufel von Edmonton. Arden von Feversham.

1839. **Viola.** (Nach Shakespeare's **„Was ihr wollt"**). Für die Bühne bearbeitet von Deinhardstein, in Wien aufgeführt. Erschien im Druck 1841, Wien.

Deinhardstein hat hier seine Arbeit nicht darauf beschränkt, die complicirte Scenerie, den häufigen Scenenwechsel durch gewisse Veränderungen zu vereinfachen, sondern er hat auch mit dem Inhalte selbst Aenderungen vorgenommen. Daß er das Zusammentreffen Viola's und Sebastian's so eingerichtet hat, daß beide Rollen von Einer Schauspielerin gegeben werden können, ist eine mehr theatralische Rücksicht. Aber der Bearbeiter läßt

*) Diese Stücke erscheinen hier zum ersten Male in metrischer Uebersetzung. „Der London'sche Verschwender" war schon von Eschenburg (1782; 13. Bd. seiner Shakespeare-Uebersetzung) in Prosa übertragen worden, „Thomas Cromwell" und „Sir John Oldcastle" nur in Auszügen mit verbindender Inhaltangabe. „Eduard der Dritte" ist überhaupt zum ersten Male von Tieck übersetzt.

außerdem Viola gleich mit ihrer Liebe zum Herzog in dem fremden Lande erscheinen und Dienste bei ihm nehmen. Außerdem ist der bei Shakespeare ziemlich plötzliche, aber für das Wesen dieses Herzogs so charakteristische Uebergang seiner Liebe von Olivia auf Viola durch eine eingeschobene vollständige Scene breiter ausgeführt, durch eine Abkühlung seiner Gefühle zu Olivia, und durch die zeitige Entdeckung, daß sein geliebter Cäsario ein Weib ist. Auch mit der Verkleidung des Narren, da dieser zu Malvolio ins Gefängniß kommt, hat sich Deinhardstein sehr eigenmächtige Veränderungen gestattet.

Bei der Aufführung in Wien spielte Frau Rettich das Geschwister-Paar Viola und Sebastian, La Roche den Malvolio.

1839. Die Widerspänstige, Lustspiel in vier Akten, mit Benutzung einiger Theile der Uebersetzung des Grafen Baudissin, von Deinhardstein. Wien, Wallishauser.

Neben der Kürzung des Stückes und der geänderten Aktheilung hat der Bearbeiter auch das Scenische vereinfacht und durch einige Text-Zuthaten die Uebergänge deutlicher zu motiviren versucht.

1840. Supplemente zu Shakespeare's Schauspielen, übersetzt von Heinrich Döring. (Es sind die Pseudo-Shakespeare'schen und zweifelhaften Stücke, darunter auch „Schön Emma", „der Feldhüter von Wakefield" ꝛc. — Erfurt.)

1840. Was ihr wollt, für die Darstellung bearbeitet von K. Immermann, in Düsseldorf zur Feier des Faschings von den Düsseldorfer Künstlern aufgeführt. Die Scene war dafür der Form der Altenglischen Bühne nachgebildet. — Die lithographirten Blätter mit Text von Immermann, erschienen in Düsseldorf.

1841. Romeo und Julie. Zur Darstellung für das k. k. Hofburgtheater in Wien eingerichtet von C. A. West. Wien, bei Wallishauser.

Der Verfasser dieser Bearbeitung, welche schon 1816 in Wien zur Aufführung kam, hat von der Goethe'schen Einrichtung zwar Einiges aus der praktischen Aktheilung und Scenenfolge benutzt, ist aber in vielem Wesentlichem doch sehr selbständig und steht im Ganzen dem Original näher, als die Goethe'sche Bearbeitung. West läßt das Stück mit dem Kampfe

vor dem Hause der Capulet's beginnen, nur das vorausgehende Wortgefecht der Diener ist gestrichen. In den weiteren Scenen sind besonders die Rollen Mercutio's und der Amme sehr gekürzt. Dafür aber sind mehrfach Verse von Goethe eingeschoben, so beim Auftritt Romeo's im Garten Capulet's, womit der zweite Akt (mit Weglassung Mercutio's und Benvoglio's) beginnt. Durch die bedeutenden Weglassungen im 2. und 3. Akte fällt (wie schon bei Goethe) der Tod Mercutio's und Tybalt's, sowie die Verbannung Romeo's, noch in den 2. Akt. Der dritte Akt beginnt dann mit Juliens Monolog („Hinab, du flammenhufiges Gespann" ꝛc.) und reicht bis zu der Scene Romeo's in Lorenzo's Zelle. Der vierte Akt, der mit dem Abschied Romeo's von Julien beginnt (nicht in Julia's Kammer, sondern im „Garten") enthält dann die Scenen Julia's mit der Gräfin und dem Grafen Capulet, mit der Amme, mit Paris und Lorenzo und geht von der letztern Scene sogleich zu Juliens Monolog, da sie den Schlaftrunk nimmt. Die dem Tode Juliens noch folgende Schlußscene der Tragödie, welche Goethe ganz wegließ, ist auf den Inhalt einer Seite reduzirt, indem angenommen wird, daß Lorenzo schon draußen den Kommenden (Capulet, Montague und dem Prinzen) den Hergang berichtet hat. Die Tragödie endet, indem Montague den Capulet mit dem Ausruf „Bruder!" weinend umarmt. — Auch im Dialog ist die Schlegel'sche Uebersetzung, die der Bearbeiter benutzt hat, vielfach geändert.

— **König Lear,**

Der Kaufmann von Venedig, und

Othello,

ebenfalls von West für Wien eingerichtet und schon früher aufgeführt, erschienen in demselben Jahre und im gleichen Verlage.

1842. Macbeth, englisch und deutsch, von Karl Simrock. („Shakespeare als Vermittler zweier Nationen"). Stuttgart u. Tüb. Cotta.

1843. „Der Sommernachtstraum" kommt in Berlin in der Einrichtung von L. Tieck und mit der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy zum ersten Male zur Aufführung. (Puck: Charlotte v. Hagn; Zettel: Gern). Die Märchenkomödie ist in drei Akte getheilt, die Bühnen-Einrichtung dem alten Theater des Dichters näher zu bringen gesucht, durch

Erhöhung, einen treppenartigen Aufgang zur obern Bühne. Da Mendelssohn bei seiner Musik nur die fünfaktige Eintheilung des Stückes im Sinne hatte, so mußten ein paar seiner Musiknummern bei offener Scene verwerthet werden. Erst in dieser Gestalt und mit der Musik Mendelssohn's kam die Märchenkomödie auf das deutsche Theater.

1843. **William Shakespere's Schauspiele**, übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moritz Rapp. 8 Bde. Stuttgart, Metzler, 1843—45. Jedem Stücke ist eine Einleitung des Uebersetzers vorausgeschickt; die Anmerkungen stehen unter dem Text. Die Uebersetzung strebt nach möglichster Treue, doch sind, namentlich von M. Rapp, häufig die Personen-Namen mit Rücksicht auf die von Shakespeare dabei nicht selten ignorirte Nationalität, geändert, so in Hamlet („Amlet"), in der Widerspänstigen (unter dem Titel „Gebrochner Trutzkopf"), in der Komödie der Irrungen („Verwechselungsstück"), in „Was ihr wollt" u. s. w.

1844. Die erste Ausgabe des **Hamlet** (von 1603), übersetzt von A. Ruhe. Inowraclaw.

1845. **Ein Sommernachtstraum**, übersetzt von Fr. W. Wickenhagen (In: „Both's Bühnenrepertoir" 13. Bd.). Berlin.

1846. **Der Kaufmann von Venedig**, übersetzt von Fr. W. Wickenhagen. (Ebenda. 14. Band).

1847. **Hamlet**, übersetzt von W. Hagen. (Ebenda, 15. Band). Dieses sowie auch jedes der beiden vorgenannten Stücke in der Sammlung, ist mit Anmerkungen versehn, wie auch mit einigen theatral-geschichtlichen Nachrichten und Anweisungen für die Aufführung, hinsichtlich des Costüms ꝛc.

1847. **Coriolan**, für die Bühne bearbeitet von K. Gutzkow, zum ersten Male am Dresdener Hoftheater aufgeführt. Die bedeutendste Umwandlung hat in dieser Einrichtung der für unsere Bühne so ungemein schwierige erste Akt erfahren, welchen Gutzkow — mit Weglassung der ganzen Reihe von Schlachtscenen — bis zu Coriolan's Rückkehr in Rom spielen läßt.

1848. **Macbeth**, übersetzt von Aug. Jacob. Berlin, G. Reimer.

1848. Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. Uebersetzt von K. J. L. Samson von Himmelstiern. 2 Bde. Riga.

1848. Ein Sommernachtstraum, übersetzt von A. Böttger. Leipzig.

1849. „Familien-Shakespeare. Eine zusammenhängende Auswahl von Shakespeare's Werken in deutscher und metrischer Uebertragung. Mit Einleitungen, erläuternden Anmerkungen 2c. von O. L. B. Wolff. Ein Buch für Schule und Haus, namentlich für die deutsche Frauenwelt und die reifere Jugend". Leipzig.

1849. Was ihr wollt, übersetzt von A. Böttger. Leipzig.

1850. Viel Lärm um Nichts, übersetzt von A. Böttger. Leipzig.

1851. König Heinrich IV., Schauspiel in 5 Akten, nach dem ersten und zweiten Theile des gleichnamigen Stückes für die deutsche Bühne bearbeitet von Heinrich Laube, in Wien am Burgtheater aufgeführt. (Der König: Dawison; Falstaff: Anschütz; Prinz Heinrich: Fichtner).

Diese Zusammenziehung beider Theile zu Einem Stück stimmt insofern mit den frühern Versuchen von Fr. L. Schröder und von West überein, als auch hier die Handlung des I. Theils bis zum Ende des 4. Aktes reicht, während die letzten Akte des II. Theils den 5. Akt ausfüllen. Laube aber hat bei diesem Arrangement, abgesehn von der Verlegung vieler Scenen und der Vermischung einzelner Motive aus dem I. und dem II. Theil, auch weniger als seine Vorgänger sich gescheut, Eigenes in die Shakespeare'sche Dichtung zu bringen.

Die Eröffnung des Stückes geschieht bei Laube durch den König in folgender Weise:

König. Wir hofften, jeder Bürgerkrieg sei nun
Zu Ende und es sei nun an der Zeit,
Den Kreuzzug einzulösen, den wir längst
Schon zugesagt in unsers Heilands Land,
Da kamt Ihr denn mit neuer herber Nachricht
Von Streit und Kampf in unsrer Heimath! Sprecht!
Wie lautet sie?

Die Scene geht dann weiter zu dem Streit mit Percy und zu dem Anfang der Verschwörung wider den König. Hiernach, in einem andern

Zimmer des Palastes, findet Prinz Heinrich, daß sein Vater sehr schlechter Laune sei; es folgt das erste Gespräch mit Falstaff, und mit dem Plane des Poins wegen der Beraubung der Kaufleute und des gegen Falstaff dabei zu unternehmenden Spaßes schließt bereits der erste Akt. — Im zweiten Akt: Die Scene auf der Landstraße; dann Zimmer in Percy's Burg. Schon hier ist dessen Unterredung mit Glendower, Worcester und Northumberland eingefügt, wobei jedoch Mortimer's Erscheinen ganz wegfällt. An die politische Unterhandlung, da Percy zurückgeblieben, knüpft sich dann der Abschied von seinem Weibe. Dann die große Wirthshausscene mit Falstaff, und der Aktschluß mit dem Aufbruch des Prinzen. — Der dritte Akt beginnt im Palast mit der Unterredung zwischen dem König und dem Prinzen (aus dem I. Theil). Dann „Landschaft", Falstaff und Bardolph. Schon hier sind in deren Gespräch über Falstaff's elende Rekruten einzelne Züge aus dem II. Theil gemischt, worauf dann wirklich der Friedensrichter Schaal mit den Rekruten kommt und deren Musterung aus dem II. Theil erfolgt. Heinrich und Blunt kommen hinzu, und nachdem dieselben wieder gegangen sind, schließt Falstaff den Akt mit dem nach dem Original etwas geänderten Vers:

> Zum Kampf nicht zu rasch und zum Fest nicht zu faul
> Ziemt lässigem Arm und tapferem Maul.

Vierter Akt: Die der Schlacht vorausgehenden Ereignisse, Northumberland's Krankheit und Ausbleiben; der Zug des Königlichen Heeres wird von einem Hügel aus beobachtet. Vernon meldet das Ausbleiben Glendowers (Douglas ist ebenfalls ganz weggelassen). Dann findet die Unterhandlung zwischen Blunt und Percy statt, sowie die Unterhandlung Worcester's mit dem König. Hieran schließt sich die kleine Scene zwischen dem Prinzen Heinrich und Falstaff und des Letztern Monolog über die Ehre. Schlachtmusik. Blunt fällt im Kampfe mit „einem Ritter" (statt mit Douglas). Dann Falstaff's Auftritt („In London kriegt ich nicht leicht einen Hieb" rc.). Die Gefährdung des Königs im Gefecht mit Douglas ist hinter die Scene verlegt. Nachdem nämlich der König die Andern verlassen hat, ruft Prinz Johann, ihm nachsehend:

Der Vater ist von Douglas angefallen
Und ist nicht stark genug.

Heinrich (hineilend).

Das Haupt auf, schnöder Schotte, oder nie
Hältst du es wiederum empor (ab).

Nachdem der Prinz den König hinter den Coulissen gerettet hat, kommt er mit dem König zurück. Hieran schließt sich die Scene mit Percy, Heinrich und Falstaff ꝛc. Der König erkrankt nun ernstlich und wird hinweggeführt, unter „wehmüthiger Musik des Orchesters".

Der fünfte Akt wird nun mit den Vorgängen aus den letzten Akten des II. Theils ausgefüllt: Des Königs Krankenzimmer, die Scene Heinrich's mit der Krone ꝛc. — Dann Verwandelung: Platz vor Westminster. Hier werden (zu welchem Zwecke, ist nicht klar) nochmals die Rekruten Bullenkalb, Schwächlich ꝛc. nebst Falstaff vorgeführt. Erst jetzt, nachdem der junge König mit dem Zuge gekommen, hat der König die schöne Auseinandersetzung mit dem Oberrichter; und nachdem Falstaff zurückgewiesen ist, schließt König Heinrich das Stück mit dem aus der frühern Scene mit dem Oberrichter genommenen Vers:

So soll nicht Prinz noch Pair mit Grunde sagen:
Gott kürze was von Heinrich's frohen Tagen. *)

1851. Cymbelin. Uebersetzt und für die Bühne bearbeitet von A. Bürck. Wien. — Das Stück wurde nach dieser Uebersetzung und Bühneneinrichtung 1851 in Dresden aufgeführt.

---

*) Die Bühneneinrichtungen, welche Laube mit noch andern Shakespeare'schen Stücken in Wien vorgenommen hat, Cäsar, Richard III. u. s. w., geben zu einer eingehendern Besprechung nicht Anlaß, da in ihnen dem Dichter weniger Gewalt angethan ist, als in der oben besprochenen Umarbeitung Heinrich's IV. — Aus der Einrichtung „Richard's III." (in Wien 1852 mit Dawison aufgeführt) möge hier nur erwähnt werden, daß Laube in der Scene der Traumerscheinungen im Zelte Richard's die Bühne durch eine „mit Bäumen bewachsene Felsenwand" theilte; während auf der einen Seite Richard's Zelt, auf der andern das des Richmond stand, erschienen die Geister oben auf der Felsenwand. In der Schlußscene wird ein großes Gefecht vorgeführt, in welchem zuletzt Richard im Kampfe mit Richmond auf der Scene fällt. So lautet die Vorschrift in dem Manuscript. Später hatte Laube die Einrichtung der Traumscene in äußerst glücklicher Weise dahin geändert, daß das Lager Richmonds ganz im Hintergrunde nur durch eintretende Beleuchtung hinter der Schleier-Courtine sichtbar wird.

1851. **Die Komödie der Irrungen**, von C. v. Holtey bearbeitet, im Wiener Burgtheater aufgeführt. Die fünf Akte des Originals sind in drei Akte umgewandelt. Der Einrichtung liegt die Uebersetzung von Baudissin zu Grunde, jedoch mit zahlreichen Veränderungen Holtey's. (Die beiden Antipholus: Fichtner und Wagner; die beiden Dromio: Meixner und Beckmann.)

1852. **Viel Lärm um Nichts**. Lustspiel in drei Akten, für die Bühne eingerichtet von C. v. Holtey, im Wiener Burgtheater aufgeführt. Neben der, das heutige Theater berücksichtigenden Vereinfachung des Scenischen hat der Bearbeiter das Stück durch eigene Zuthaten dem Geschmack des größern Publikums näher zu bringen gesucht; wichtige Motive (in den ersten Akten) sind weggelassen und der Humor der komischen Figuren ist mit Holtey'schen Einfällen überdeckt.

1853. **Julius Cäsar**. Uebersetzt von Ed. Vollbehr. Kiel.

1853. **Shakespeare's Dramen**, in deutscher Uebertragung von F. Jenken. Mainz, 1853—55. Romeo und Julia. Othello. Macbeth. Julius Cäsar. Lear. Hamlet.

1854. **Die lustigen Weiber von Windsor**. Oper in drei Akten von Mosenthal. (Musik von Nicolai.) München.

1854. **Winternachtsmähr**. Uebersetzt von C. Abel. Berlin.

1855. **Romeo und Julia**. Deutsch von Edm. Lobedanz. Leipzig. Das Bemerkenswertheste an dieser Uebersetzung ist, daß auch die Prosascenen Shakespeare's in Jamben umgewandelt sind.

1855. **Ein Sommernachtstraum**. Uebersetzt von C. Abel. Leipzig. — Der Uebersetzer wollte „dem Schwunge und Dufte dieses Stückes ein der heutigen Leichtigkeit und Freiheit des poetischen Verständnisses angemesseneres Gewand leihen". In den Elfen-Scenen ist die Versform häufig geändert.

1856. **Hamlet**. Deutsch von F. Köhler. Leipzig.

1857. **Hamlet**. Deutsch von H. Lobedanz. Leipzig.

1858. **Shakespeare's Dramen**. Uebersetzt von C. Heinichen. Bonn, 1858—1861. 1. Heft. Cymbeline (1858). 2. Heft. Korio-

lan (1858). 3. Heft. Wintermährchen (1859). 4. Heft. Antonius und Cleopatra (1859). 5. Heft. Macbeth (1861).

1858. **Macbeth.** Nach den Uebersetzungen Schiller's, Tieck's, Kaufmann's für die deutsche Bühne eingerichtet von Franz Dingelstedt. (Steht in: „Studien und Copien nach Shakspeare von F. Dingelstedt. Pesth, Wien u. Leipzig, Hartleben. 1858.)

Diese Bearbeitung ist ganz ausschließlich für die theatralische Aufführung bestimmt und deshalb sind namentlich alle Bühnenanweisungen, Alles was Action und Scenerie betrifft, mit großer Genauigkeit angegeben. Mit Rücksicht auf die scenische Wirkung ist auch die Akt-Eintheilung geändert. Der erste Akt schließt bereits mit der Scene, da nach den Ehrenbezeigungen, die Macbeth durch den König erhalten, die finstern Gewalten ihn einnehmen.

Mein eignes Aug soll meine Hand nicht sehen,
Damit das Ungeheure kann geschehen.

Der zweite Akt beginnt sodann, in der Halle des Schlosses zu Inverneß, mit Lady Macbeth, da sie den Brief ihres Gemahls liest, und geht dann bis zum Schlusse dieses Aktes nach dem Original, nur daß das Gespräch zwischen dem „alten Mann", Rosse und Macduff wegfällt. Der dritte Akt schließt (nach Schiller) mit der Beendigung des Gastmahls, sodaß die Eine noch folgende Scene der Hekate mit den Hexen den vierten Akt beginnt und dort gleich mit der großen Hexenscene, da Macbeth sich bei ihnen Rath holt, verbunden wird. Den fünften Akt eröffnet nicht die Scene der nachtwandelnden Lady Macbeth, sondern die Vereinigung der Schottischen Edlen mit Malcolm und dem englischen Heere. Dann erst im Schlosse Lady Macbeth nachtwandelnd. Auch die letzten Schlachtscenen sind so zusammengezogen, daß dem Tode des jungen Siward gleich ein großes, allgemeines Gefecht sich anschließt, aus welchem sich dann der Kampf zwischen Macbeth und Macduff ablöst. Während dieses Zweikampfes schon sind alle Andern herbeigekommen, „den Zweikampf deckend", bis Macbeth (also auf der Scene) fällt, und Macduff sogleich dem anwesenden Malcolm seine Huldigung darbringen kann. Auch diese Kampfscenen, wie auch Stellungen der Personen u. s. w. sind von Dingelstedt so genau vorgeschrieben,

daß die ganze Bearbeitung als ein Regie-Buch gelten kann, und zwar als ein vortreffliches.

— **Der Sturm.** Schauspiel in drei Aufzügen. Nach Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von Franz Dingelstedt. Musik von W. Taubert. (In demselben Bande „Studien und Copien“ ꝛc.).

Die Schlegel'sche Uebersetzung ist mit vieler Freiheit benutzt. Die Eintheilung in drei Aufzüge, deren mittlerer der ungleich längere, ist der Tieck'schen Einrichtung des „Sommernachtstraum“ nachgebildet. Die wichtigste Aenderung, welche Dingelstedt sonst mit dem Original vorgenommen, betrifft die erste Scene des Stückes, indem er dieselbe nur als Tableaux behandelt. Der Dialog beginnt erst mit Miranda und Prospero. Sonst verläuft der erste Akt im Wesentlichen nach dem des Originals; für den zweiten Akt der Bearbeitung hingegen ist der zweite und dritte Akt des Originals zusammengezogen und schließt mit den letzten Scenen des vierten Aktes. Der dritte Akt ist aus der ersten Hälfte des vierten und dem fünften Akt des Originals gebildet, wobei außer bedeutenden Kürzungen auch der Schluß des Ganzen umgewandelt ist. Ueber den Antheil des musikalischen Elementes in dieser Bearbeitung spricht sich Dingelstedt (in einem Nachworte zu dem gedruckten Buch) selbst dahin aus, daß er das Stück nicht als Singspiel, noch weniger als Oper behandelt haben will, sondern als Schauspiel, „allerdings ohne das musikalische Element ganz auszuschließen“, was durchaus nicht im Sinne Shakespeare's gewesen wäre.

Dingelstedt's Bearbeitung des „Sturm“ mit der Taubert'schen Musik wurde zum ersten Male in München 1855 aufgeführt.

1860. König Cymbeline. F. d. Bühne bearbeitet von E. Rommel. Hannover.

1860. Julius Cäsar. Von Oswald Marbach. Leipzig im Selbstverlage des Verfassers. Das Stück ist eine Umarbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, und bildet zugleich den ersten Theil einer Trilogie, welche der Verfasser unter dem Titel „Ein Weltuntergang“ herausgab.

Die beiden andern Stücke „**Brutus und Cassius**“ und „**Antonius und Cleopatra**“ sind von Shakespeare unabhängig.

Coriolanus, Tragödie von Oswald Marbach, im Selbstverlag des Verfassers, ist ebenfalls durchaus Originaldichtung.

1861. **Julius Cäsar.** Uebersetzt von Ad. Kolb. Stuttgart.

1862. **Hamlet.** Deutsch von Herman Plehwe. Hamburg.

1864. **Othello der Mohr von Venedig.** Tragödie nach Shakespeare von Oswald Marbach. Leipzig. — Der Verfasser hat bei dieser Bearbeitung den Gang der Handlung, Motive und Scenenbau unverändert gelassen und nur die Sprache ist umgewandelt. „Das gewöhnliche Uebersetzen", meint der Verfasser, sei „eine Handwerksarbeit", und er suchte deshalb die Shakespeare'schen Gedanken in eine selbständigere d. h. (wie er meint) deutschere Form zu kleiden.

Romeo und Julie, von demselben Verfasser, erschien 1866, ist nach gleichen Grundsätzen wie Othello behandelt. Eine theatralische Aufführung hat keine von den Marbach'schen Bearbeitungen erfahren.

1864. Aufführung von Shakespeare's **englischen Historien** (von Richard II. bis Richard III.), eingerichtet von Fr. Dingelstedt in Weimar.

Diese Aufführung der acht zusammengehörigen Dramen, für sieben Abende eingerichtet, wurde in Weimar aus Anlaß des dreihundertsten Geburtstages Shakespeare's veranstaltet. Nachdem schon Ende Dezember 1863 die vier ersten Stücke, von Richard II. bis Heinrich V. an vier Abenden hintereinander aufgeführt waren, wurde in der Festwoche, vom 23. April beginnend, die ganze Reihe bis zu Richard III. vorgeführt. Nur Eines von den acht Stücken, der erste Theil Heinrich's VI., fiel in dieser Darstellung weg, doch waren einige wichtigere Motive daraus in den andern Theil mit hinübergeführt.

Nach dieser Einrichtung erschienen zunächst die letzten drei Stücke im Druck unter dem Titel: „Shakespeare's Historien, deutsche Bühnen-Ausgabe von Fr. Dingelstedt". Berlin 1867 bei Reimer.

1865. Shakespeare's **Sämmtliche Werke.** Deutsche Volks-Ausgabe. Neu durchgesehn und herausgegeben von Moltke. Leipzig.

1865. **König Lear.** Deutsch von F. Bodenstedt. Berlin.

1865—1867. Shakespeare's **dramatische Werke** und Sonette, in neuen Original-Uebersetzungen von Fr. Dingelstedt, W. Jordan,

L. Seeger, K. Simrock, H. Viehoff, F. A. Gelbke. 10 Bände. Hildburghausen, Bibliographisches Institut.

Die einzelnen Stücke aus dieser Uebersetzung wurden seit 1865 zuerst als Theile der in gleichem Verlage erschienenen „Bibliothek ausländischer Klassiker" ausgegeben.

1867. William Shakespeare's **dramatische Werke.** Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, Ferd. Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nic. Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgeg. v. Fr. Bodenstedt. Leipzig, Brockhaus.

1867. Shakespeare's **dramatische Werke** nach der Uebersetzung von Aug. Wilh. Schlegel und Ludw. Tieck revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Berlin, G. Reimer.

Diese neue Ausgabe der sogenannten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung unterscheidet sich von den vorangegangenen verschiedenen Auflagen dadurch, daß nicht allein die Schlegel'schen Uebersetzungen zahlreiche Correcturen erfahren haben (die Revision hat zum größten Theil Dr. Alex. Schmidt in Königsberg besorgt, bei einigen Stücken Dr. Elze), sondern daß auch mehrere der von Schlegel nicht übertragenen Stücke in ganz neuen Uebersetzungen erscheinen (von Dr. Hertzberg, Georg Herwegh u. A.).

Es ist in unserer neuern Shakespeare-Literatur eine der hervorragendsten Erscheinungen, mit der wir die vorstehende Chronologie abschließen: Drei neue Gesammt-Ausgaben des Dichters, die fast gleichzeitig eine beträchtliche Anzahl hervorragender literarischer Kräfte in Thätigkeit setzten. Sowohl diese auf literarischem Gebiete so bedeutenden Unternehmungen, wie auch das letzte der hier verzeichneten rein theatralischen Ereignisse, die Weimarischen Aufführungen der englischen Historien, bezeichnen in der Geschichte des deutschen Shakespeare einen Abschnitt, der nicht sobald durch eine neuere Epoche überholt werden dürfte.

Von den sogenannten Bearbeitungen und Bühneneinrichtungen aus den letzten drei bis vier Decennien konnte selbstverständlich die Mehrzahl der in den Theaterbibliotheken befindlichen nur geschriebenen Bücher nicht berücksichtigt werden. Von den Manuscripten sind hier nur solche mit aufgenommen und in Kürze analysirt worden, welche entweder durch die Namen der Bearbeiter dazu auffordern, oder welche einen charakteristischen Beitrag zu der deutschen Geschichte der Shakespeare-Dramen bilden. Alle Abweichungen oder Uebereinstimmungen unter den so zahlreichen neuern Bühneneinrichtungen hier aufzuzählen, würde auch keinen rechten Zweck haben; es genüge hier, schließlich auf das Vorhandensein dieser außerordentlichen Menge abweichender Gestaltungen hinzuweisen. Bei den meisten dieser „Einrichtungen" tritt freilich die selbständigere dramatische Composition, wie sie früher aus den zertrümmerten Schöpfungen des großen Dichters erstand, völlig in den Hintergrund, und die Shakespeare-Bearbeitungen der neuern Zeit tragen mehr oder weniger den Charakter von Regie-Arbeiten. Die wenigen Ausnahmen davon — und allerdings hat auch die neueste Zeit einige solcher gewaltsamen Umgestaltungen aufzuweisen — sind eben nur Ausnahmen; in der Gesammtheit ist der Standpunkt zu diesen Dichtungen gerade in theatralischer Beziehung ein wesentlich anderer geworden. Mit dem blühenden Einflusse unserer Romantiker wurde für Shakespeare's Dichtungen auch auf dem Theater eine selbständigere Stellung neben dem deutschen Drama erobert. Die Schlegel'sche Uebersetzung war allerdings bei den so schnellen und nicht unbedeutenden Erfolgen eine starke Waffe für die Eroberung gewesen. Ein Prosa-Shakespeare wurde auch für die Bühne bald unmöglich, und schon der Vers an sich mußte die bearbeitende Hand zu einer vorsichtigern und schonendern Behandlung veranlassen. Indem also unser eigenes nationales Drama aus den Theorien zu einer wirklichen Existenz gelangt war, indem damit auch die so direkten und ersichtlichen Einwirkungen Shakespeare's auf die Production aufhören konnten, war naturgemäß auch die Stellung des Shakespeare'schen Dramas zum deutschen Theater eine wesentlich andere geworden. So lange aber auch schon dieser Scheidungs-Prozeß, der gleichzeitig eine um so intimere Vereinigung anstrebte, sich zu vollziehn begonnen hat, so ist

dennoch das Resultat bis heutigen Tags noch ein sehr fragliches geblieben, ja selbst die Ziele sind im Allgemeinen so dunkel, daß es wohl angemessen erscheint, nach der hier gegebenen historischen Darstellung auch diese Frage der Gegenwart — wenn auch nicht zu erörtern, so doch anzudeuten. Dies geschieht weniger zu Gunsten Shakespeare's, als im Interesse unserer eigenen, deutschen dramatischen Literatur, in welcher die Keime zur Weiterentwickelung keineswegs verloren gegangen sind.

Wenn wir bei einer Uebersicht des gegenwärtigen Shakespeare-Repertoires in Deutschland zunächst von einer Zusammenstellung mehrerer Hoftheater ausgehn, so geschieht dies, weil an solchen noch wenigstens in bedingter Weise, d. h. neben dem Futter für die größere, gedankenlosere Menge, höhern Kunst-Interessen eine Stätte gelassen wird, während an der Mehrzahl der Stadttheater — sehr vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — solche Erscheinungen mehr zufällige sind. Die Frage übrigens: Ob die größere oder geringere Zahl von Shakespeare-Aufführungen dabei wirklich einen Maßstab für den Kunstwerth eines Theaters gibt, kommt hierbei zunächst gar nicht in Betracht.

Als Norm für das Shakespeare-Repertoire möge hier das Hoftheater von Karlsruhe voran stehen, weil dort hinsichtlich der Wahl der Stücke allen Ansprüchen genug gethan ist, ohne daß der Shakespeare-Cultus zu zweckwidrigen Ausschreitungen und Uebertreibungen führte.

Die Zahl der Shakespeare'schen Stücke, welche seit dem Jahre 1852 in Karlsruhe zur Aufführung gelangt sind und einen mehr oder weniger festen Platz im Repertoire eingenommen haben, beträgt zwanzig*), und eine ungefähr gleiche Zahl haben die Hoftheater von Berlin, Wien, München, Dresden und Weimar aufzuweisen. Die nachfolgende Uebersicht läßt zugleich die große Anzahl der verschiedenen Bearbeitungen erkennen, wobei man beachten möge, daß da, wo eine spezielle Bearbeitung nicht angegeben ist, das Stück in einer besondern (oft traditionellen) Regie-

*) Diese ganze Reihe von Stücken kam in der Theatersaison von 1864—65 zur Darstellung; seitdem wurde (unter Eduard Devrient's künstlerischer Leitung) von Jahr zu Jahr die Hälfte von jener Anzahl aufgeführt. Daneben kamen im Laufe eines Jahres zehn deutsche klassische Dramen zur Darstellung; in jedem Jahre: Minna von Barnhelm, die Wallenstein-Trilogie, und von Shakespeare · Hamlet.



Einrichtung, ohne besondere Nennung eines Namens, gegeben wird. Fast sämmtlichen Bearbeitungen liegen die Uebersetzungen der Schlegel-Tieck'schen Ausgabe zu Grunde, mit Ausnahme der wenigen nach Voß gegebenen Stücke. In Karlsruhe sind alle Einrichtungen, wo nicht ausdrücklich ein anderer Name genannt wird, von Eduard Devrient.

Von den nachfolgenden zwanzig Stücken wurden in neuerer Zeit an den genannten fünf Hoftheatern gegeben:

1. **Hamlet**: in Karlsruhe; Berlin; Wien; München; Dresden; Weimar.

2. **Macbeth**: in Karlsruhe (nach Schiller, mit Bürger's Hexenscenen, eingerichtet von Ed. Devrient); Berlin (seit 1851 nach Tieck); Wien; München (Dingelstedt); Dresden (Dingelst.); Weimar (Dingelstedt).

3. **Lear**: in Karlsruhe (nach Voß' Uebers.); Berlin (nach Voß); Wien; Dresden (Voß); Weimar (theilweise nach West's Bearbeitung).

4. **Romeo und Julie**: in Karlsruhe (mit Benutzung von P. A. Wolff's Einrichtung); Berlin (bis 1849 in Goethe's Bearb., seitdem nach Schlegel's Uebers. in eigener Einrichtung); Wien (zum Theil nach West); München (Gutzkow); Dresden; Weimar.

5. **Othello**: in Karlsruhe (nach Voß von Ed. Devr.); Berlin (Voß); Wien (West); München (West); Dresden (Voß); Weimar (Dingelstedt).

6. **Ein Wintermärchen**: in Karlsruhe (Dingelstedt, mit Flotow's Musik); *) Wien (ebenso); München (ebenso); Dresden (ebenso); Weimar (ebenso).

7. **Coriolan**: in Karlsruhe; Berlin, Wien (Gutzkow); München (Gutzkow); Dresden (Gutzkow); Weimar (Eduard Devrient).

8. **Julius Cäsar**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München (Laube); Dresden; Weimar (Laube).

9. **König Johann**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (nach Ed.

*) Das „Wintermärchen" wurde in Berlin nur im Victoria-Theater (nach Dingelstedt mit Flotow's Musik) gegeben.

Devrient u. Wolff); München (C. Jenke); Dresden (Gutzkow); Weimar (v. Loën).

10. **Richard II.**: in Karlsruhe; Berlin (Eduard Devrient); Wien (Laube); München (Emil Devrient, neuerdings C. Jenke); Dresden (Emil Devr.); Weimar (Dingelstedt).

11. **Heinrich IV.**: in Karlsruhe (1. u. 2. Theil zusammen, Ed. Devrient); Berlin (beide Theile getrennt); Wien (1. u. 2. Theil zusammen, Laube); München (beide Theile getrennt, C. Jenke); Dresden (Laube, 1. u. 2. Theile zusammen); Weimar (Dingelstedt, beide Theile getrennt).

12. **Richard III.**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München; Dresden; Weimar (Dingelstedt, neuerdings Dechelhäuser).

13. **Kaufmann von Venedig**: in Karlsruhe; Berlin; Wien (Laube); München; Dresden (Eduard Devr.); Weimar.

14. **Sommernachtstraum**: in Karlsruhe (in eigner Einrichtung); in Berlin, Wien und München nach Tieck's Einrichtung mit Mendelsohns Musik; in Dresden (eigene Einrichtung der Scene); Weimar (eigene Einrichtung).

15. **Viel Lärm um Nichts**: in Karlsruhe (nach Baudissin's Uebers.); Berlin (nach Baudissin's Uebers.); in Wien, München, Dresden u. Weimar (in Holtey's Bearbeitung).

16. **Comödie der Irrungen**: in Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden u. Weimar in Holtey's Bearbeitung.

17. **Bezähmte Widerspänstige**: in Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden u. Weimar in Deinhardstein's Bearbeitung.

18. **Was ihr wollt**: in Karlsruhe, Berlin, Wien (Deinhardstein); München (Deinhardstein); Dresden (Quanter); Weimar (Deinhardstein).

19. **Wie es euch gefällt**: in Karlsruhe; München (C. Jenke); Dresden (J. Pabst); Weimar (J. Pabst).

20. **Der Sturm**: in Karlsruhe (Ed. Devrient mit Taubert's Musik); München (Dingelstedt mit Taubert's Musik); Dresden (ebenso); Weimar (ebenso).

Abgesehen von diesen zwanzig Stücken sind noch vereinzelte Versuche gemacht worden: Mit Cymbeline in Dresden (Bearbeitung von Bürck),

in Wien, von Laube*), in Berlin, von E. Dohm bearbeitet; mit Antonius und Cleopatra, in Dresden 1852 von J. Pabst, in Wien 1854 von Laube**); und mit den in Weimar von Dingelstedt zur Aufführung gebrachten Historien: Heinrich V. und Heinrich VI.; Heinrich V. kam auch in München zur Aufführung. Die „lustigen Weiber von Windsor“, welche früher in Berlin versucht wurden, kamen in Wien 1846 in einer Bearbeitung von Lederer zur Aufführung.

Aus dem vorgenannten Repertoire der Hoftheater, neben denen neuerdings noch Meiningen durch sehr sorgfältige Scenirungen Shakespeare'scher Dramen sich hervorgethan hat, wird etwa die Hälfte der hier aufgeführten zwanzig Stücke auch auf der Mehrzahl der andern stabilen Theater gegeben, namentlich die fünf romantischen Tragödien und einige von den Lustspielen in den besondern Bearbeitungen von Tieck (Sommernachtstraum), Deinhardstein und Holtei. Weniger verbreitet sind: die römischen Tragödien, die Historien, das Wintermärchen; und nur vereinzelt kommen vor: Die Irrungen; Wie es euch gefällt; Der Sturm. Dagegen sind auch mit einigen hier noch nicht genannten Stücken an Privatbühnen vereinzelte Versuche gemacht worden, so z. B. mit „Timon von Athen“ und „Verlorne Liebesmüh“.

Wenn nach der hier gegebenen Uebersicht die Zahl der aufgeführten Stücke allerdings ziemlich groß erscheint, so wird doch der Antheil Shakespeare's an unserm deutschen Theater-Repertoire erst eine richtige Schätzung erhalten, wenn wir wissen, wie oft diese Stücke innerhalb eines gewissen Zeitraums dem Publikum vorgeführt werden konnten, und hierbei zeigt sich nun unter den Shakespeare'schen Stücken selbst ein sehr bedeutender Unterschied. Um den Grad der Popularität und der Dauerbarkeit der verschiedenen Stücke beurtheilen zu können, dafür wird die Zahl der Aufführungen eines großen Theaters wie Berlin, das von dem Geschmack und den Neigungen der Bevölkerung abhängig ist, einen sichern Gradmesser geben, als es das nach den Neigungen und künstlerischen Intentionen einer bestimm-

---

*) Schon früher (1842) von Halm, u. d. Titel „Die Kinder des Cymbeline“.

**) Neuerdings noch in Weimar, in einer Bearbeitung von Dr. Leo.

ten Persönlichkeit gepflegte Hoftheater einer kleinern fürstlichen Residenz vermag.

Am Berliner Hoftheater stehen denn, was die Zahl der Aufführungen (bis zum Schlusse des Jahres 1867) betrifft, von den Shakespeare'schen Stücken weitaus voran die beiden Tragödien: Hamlet mit 246, Romeo und Julie*) mit 159 und der Kaufmann von Venedig mit 155 Aufführungen. Demnächst folgen „König Lear" mit 107, Heinrich IV. erster Theil mit 87, Othello mit 81, Macbeth mit 65 und Richard der Dritte mit 59 Aufführungen. Cäsar wurde nur 26 mal, König Johann nur 18 mal und Coriolan nur 15 mal gegeben. Der zweite Theil Heinrichs IV. brachte es nur bis zu 5 Aufführungen, Richard der Zweite und Cymbeline nur bis zu je 3. Unter den Comödien steht der Sommernachtstraum, obwohl erst seit 1843 auf die Bühne gebracht, voran, ist aber wegen der Mendelssohn'schen Musik wohl kaum mit den andern Comödien in Vergleichung zu stellen; er zählte bis Ende 1867 bereits 82 Aufführungen, die „Comödie der Irrungen" 64, die Widerspänstige 56, Was ihr wollt und Viel Lärm um Nichts je 46 Aufführungen.

Für das Verhältniß Shakespeare's zu unsern deutschen Klassikern nehmen wir ebenfalls das Berliner Hoftheater als Beispiel. Vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1861, also in einem Zeitraum von zehn Jahren, sehn wir von den klassischen Dichtern in Berlin vertreten:

Lessing 103, Goethe 115, Schiller 253, Shakespear 363 mal.

Also ist hinsichtlich der Zahl der Aufführungen das Verhältniß Shakespeare's zu unserm populärsten deutschen Dichter wie 3 zu 2!

Ein ähnliches Resultat ergibt der Zeitraum vom 1. Januar 1861 bis Ende 1868. In diesen acht Jahren kommen auf Schiller 201, und auf Shakespeare 294 Abende.

Wenn wir nun von der Thatsache der vollständigen Nationalisirung Shakespeare's zurückblicken in die Geschichte seiner Dramen, so dürfen wir wohl erstaunt fragen: Wie ist es möglich, daß die Werke eines so gewaltigen

*) Die frühern Aufführungen des alten F. Ch. Weiße'schen Stückes mit eingerechnet.

Geistes in dem Zeitraum eines Jahrhunderts für die theatralische Aufführung unaufhörlich in einer Willkürlichkeit und Mannigfaltigkeit umgemodelt werden konnten, als gäbe es überhaupt keine einzig gültige Form für diese Dichtungen? Man betrachte nur die fortwährenden Umgestaltungen, in denen zwei der populärsten Tragödien, Macbeth und Hamlet, die in der höchsten Zahl der Uebersetzungen und Bearbeitungen nebeneinander stehn, fortwährend auf die Bühne gebracht wurden. Sollte es für die Bedeutung einer Dichtung wie Hamlet ganz gleichgiltig sein, ob der Held der Tragödie unter den Trümmern der allgemeinen Zerstörung zu Grunde geht, oder nicht? Sollte man mit einem vollendeten Kunstwerke so beliebig verfahren können, wie hier, daß man abwechselnd den Fortinbras, den Horatio oder den Laertes zur Regierung kommen läßt? Solche Abweichungen in der Anschauung dieser Tragödie bestanden aber, wie man aus der Chronologie der Shakespeare'schen Dramen ersieht, auch noch in der Zeit, da die Verehrung und Bewunderung des Dichters bereits die äußerste Höhe erreicht hatte. Wenn man heute in den Abweichungen so weit nicht mehr zu gehn wagt, so scheut man sich dabei nicht mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung, sondern nur mit Rücksicht auf die literarische Kritik. Was den Freund und Kenner Shakespeare's entrüsten würde, das könnte auch heute noch das große naive Theaterpublikum mit Wohlgefallen entgegen nehmen oder mit Gleichmuth übersehn. Auch A. W. Schlegel erkannte es schon an, daß die Bühne ihre besondern Rechte habe. Shakespeare, sagte Schlegel, hat sich gewiß in vielen Aeußerlichkeiten nach den Bedürfnissen seines Theaters gerichtet, und er würde nicht weniger für das unsrige thun, wenn er jetzt lebte. Dennoch aber bekannte sich Schlegel zu den „eigensinnigen Leuten", die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist. Wenn Goethe, dem wir denn doch wohl einiges Verständniß für die Größe Shakespeare's zuerkennen sollten, zu dem Ausspruch kam: man müsse, wolle man Shakespeare aufs Theater bringen, wieder zur Schröder'schen Bearbeitung greifen, so haben wir freilich zu berücksichtigen, daß die Schroffheit dieses Standpunktes durch die einseitigen Forderungen der Romantiker hervorgerufen war; anderseits aber galt es doch auch hierbei nur, die unbestreitbare Wahrheit auszusprechen, daß zwischen dem Shakespeare in unserer Literatur und

dem Shakespeare auf der modernen Bühne eine gewisse Kluft bestünde. Und trotzdem Shakespeare gegenwärtig einen so großen Raum auf dem deutschen Theater einnimmt, — trotzdem das Theater dem Shakespeare unserer Literatur immer weitere Zugeständnisse gemacht hat —: jene Kluft ist damit noch keineswegs ausgefüllt, und daß sie fortbesteht, beweisen schon die so überaus zahlreichen verschiedenen Bearbeitungen und Bühneneinrichtungen, in denen die Stücke auf den zahlreichen deutschen Theatern gegeben werden; beweisen ferner neben den feststehenden Repertoire-Stücken die vielen immer aufs neue wiederkehrenden Experimente, die man mit zahlreichen Shakespeare'schen Dramen macht. Unter den an poetischem Werthe vollendetsten Schöpfungen des Dichters haben „Wie es euch gefällt", „Coriolan" und „Cymbeline" niemals auf dem deutschen Theater einen festen Platz gewinnen können. Solche Erscheinungen bei einem Dichter, der wie irgend einer für die theatralische Wirkung schrieb, sind wohl bedeutungsvoll genug, und müssen uns überzeugen, daß der absolute Werth einer dramatischen Dichtung nicht die Gewähr dafür gibt, sie könne sich für das Theater aus einer Zeit in die andere beliebig verpflanzen lassen. Das nächste und nicht geringste Hinderniß dafür bildet die gänzliche Veränderung der Bühne. Diese hatte bekanntlich zu Shakespeare's Zeit eine feststehende Architektur, innerhalb welcher nur ein kleiner Raum vor den Augen der Zuschauer zu schließen war, während der vordere und eigentliche Spielraum offen blieb und keinerlei Veränderung der Scene zuließ. Wie sehr bestimmend aber mußte eine solche Einrichtung auch für die Construction der Dramen sein! Und sie war es bei manchen Stücken in solchem Grade, daß die scenische Composition sich für unsern complicirten und dadurch nur um so schwerfälligern Theaterapparat schlechterdings nicht umformen läßt. Wo es dennoch versucht wird, da ist die Folge, daß wir in jenen Scenen-Reihen, in denen der Dichter den Zuhörer mit leichtem Flug über die Beschränkungen von Zeit und Ort hinwegführt, Stückwerk zu sehn glauben, während in der That die Dichtung erst durch die Scene zerstückt wird.

Wenn wir noch einmal die vorstehend gegebene Uebersicht der an unsern deutschen Hoftheatern aufgeführten Shakespeare'schen Dramen ins Auge fassen, so sehen wir, daß unter den so zahlreichen Bearbeitungen nur

einige von den Lustspielen es zu einer an den deutschen Theatern einigermaßen übereinstimmenden Form gebracht haben. Nicht aber, weil etwa diese „Bearbeitungen" als besonders vortreffliche, dem innern Werthe der Originale entsprechende, hervorragten. Es liegt im Wesen des Lustspiels, daß es tiefer in dem Boden einer bestimmten Zeit wurzelt; seine Verpflanzung in eine andere Zeit erfordert daher eine im Vergleich zur tragischen Dichtung viel selbständigere Arbeit; und wo eine solche von einem „bühnenkundigen" Autor geboten wurde, da acceptirte man sie gern, während bei den Tragödien jeder Dramaturg oder Regisseur irgend eines Theaters sich für die Aufgabe befähigt hält. Selbst das vorige Jahrhundert gibt dafür Beweise. Von den Schröder'schen Bearbeitungen hatte nur die des „Hamlet" eine Zeitlang allein auf dem Theater geherrscht, weil damit Shakespeare überhaupt erst bei uns bekannt gemacht ward. Bei allen weiter folgenden Tragödien hatten Schröder's Bearbeitungen vor denen von Bock, Wagner, v. Gemmingen, Fischer u. s. w. durchaus nichts voraus. Dagegen war Schink's so triviale Bearbeitung der Widerspänstigen ohne Rivalität schnell auf alle Bühnen gekommen.

Und dennoch ist es nicht Wenig, was auch für die Tragödien von einem „Bearbeiter" gefordert werden darf: Vollkommene Bekanntschaft mit dem praktischen Theater und seinen Bedürfnissen, genaueste Kenntniß des Dichters und seiner Zeit, und endlich eigene poetische Begabung, mit der Fähigkeit, dieselbe dem Dichter unterzuordnen. Und hinsichtlich der Wahl des Stückes wird immer noch zu erwägen sein: erstlich ob man nicht mit bloßem Experimentiren, anstatt den Geschmack zu heben, ihn in Verwirrung bringt? Und ferner: ob nicht das betreffende Stück, wenn es den Bedürfnissen der modernen Bühne und dem herrschenden Geschmack gemäß überarbeitet ist, nicht die ihm eigenthümliche Farbe, nicht den ganzen Reiz, der in der poetischen Vorstellung uns mächtig fesselt, und der auch manche Fehler so reizend überkleidet, verlieren muß? Wir stehn diesem Dichter nur selten mit dem kühlen kritischen Verstande gegenüber; er nimmt sofort unser ganzes Gemüth gefangen, und unsere Leidenschaft für ihn gleicht der Leidenschaft zu einem geliebten Wesen, bei welchem sogar oft die Fehler unsere Leidenschaft noch steigern. Wer Shakespeare genau kennt, der liebt

ihn, wie er ist; der unvorbereitete, unbefangenere Zuschauer wird bei den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke meist in einen gewissen Zwiespalt der Empfindungen gerathen. Bei den einseitigen Forderungen, Shakespeare so viel als möglich auf unserer Bühne zu sehn, und bei den Bestrebungen, darin über die Zahl der wirklich populär gewordenen Stücke hinauszugehen, macht man gewöhnlich geltend: Shakespeare sei ein in so eminentem Sinne dramatischer Dichter, daß seine Stücke erst auf der Bühne zur vollen Wirkung kommen. Das kann aber für ein völlig verändertes Theater nicht mehr unbedingt gültig sein.

Was sonst noch — außer diesen so sehr bestimmenden Rücksichten — für Momente bei den Wandelungen dieser Dramen in den verschiedenen Zeiten mitwirkend waren, das ersieht man leicht aus der hier gegebenen chronologischen Geschichte des deutschen Shakespeare, die zugleich als eine Geschichte des theatralischen Geschmacks für die ganze Epoche gelten kann. Immer aber wird es die merkwürdigste Erscheinung in dieser Geschichte bleiben: wie während eines Zeitraums von nunmehr beinah hundert Jahren derjenige dramatische Dichter, der wie kein anderer des christlichen Zeitalters geliebt und verherrlicht worden, für die Bühne immer und immer wieder neue Umgestaltungen erfuhr, so daß es fast scheint, als ob diese Dichtungen nicht mehr als Kunstprodukte galten, sondern als wären sie Gemeingut wie die uns umgebende große Natur. Und wie sie so wird Shakespeare der Eine und Derselbe bleiben, was unter ihm und um ihn her auch geschehn möge —: der Mann auf hohem Felsengipfel, zu seinen Füßen die wandelbaren Wogen, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels.

Anhang.

Umfangreichere Mittheilungen aus einigen ältern und wenig gekannten Uebersetzungen oder Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke und gleichartiger Stoffe.

I.

Aus dem i. J. 1620 gedruckten Buche: „Englische Comedien und Tragedien". Akt 1 u. 2 der

Comoedia
Von der Königin Esther
und hoffertigem Haman. *)

Personae.

Ahasverus König.
Bigthan, Theres } Cämmerer.
Haman Königlicher Rath.
Esther Königin.
Kammer-Rath oder Diener.
Mardocheus Jüde.
Hans Knapkäse.
Hans.
Fraw.
Nachbar.
Sohn.

Kömpt der König, zween Kämmerer, Haman.

König.

Ich König Ahasverus Regierer und Gebieter von India, biß in Mohren, über 123 Länder, habe euch meine liebe Fürsten und Obristen des Landes zeigen wollen die Pracht und Herrligkeit unsrer Majestät, damit ihr aber den großen, unzehlichen und unaußsprechlichen Reichthumb recht sehen möchtet, habe ich darzu verordnet 180 Tage, in dero Tagen ihr die Pracht anschawen möchtet.

*) Die Motivirung des Abdrucks der beiden hier folgenden Akte ist im I. Abschnitt S. 39 u. 40 gegeben.

Welches panckettiren und große Pracht denn nun vollendet, die hundert und achtzig Tage verflossen, zu dem haben wir nun einen jedern Mann jung und alt, klein und groß, arm und reich allhie zu Schloß zusammen am Hofe des Gartens zu panckettiren zurichten lassen, auch befohlen einen jedern seinen Willen zu lassen, und daß er, was ihme nur sein Hertz gelüstet, bekommen kan, denn an unsern großen Reichthumb kans uns nicht schaden. Dieses panckettiren sollen sie sieben Tage treiben, denn also sehen wir es vor gut an, daß unsere geringe Unterthanen desto mehr Liebe zu uns tragen.

Nun hab ihr all unser Reichthumb, Silber Goldt und edle Kleinodien gesehen, aber eins haben wir noch, das übertrifft diese alle, welches wir euch jetzt wollen sehen lassen. Bigthan und Theres gehet alsobald hin und holet unsere schöne Königin Vasthi mit ihrer Königlichen Krone, denn ihre Schöne und Krone müssen wir auch vor allem Volk zeigen.

Bigthan.

Großmächtiger König Ahasverus, in Unterthänigkeit sol solcher verrichtet werden.

Gehet hin.

Ahasverus.

Wiewol wir mächtig sein und groß auff Erden, haben wir dennoch unser Gewalt nicht wollen überheben, sondern meistes theils beflieſſen gnädiglich und sanfft zu regieren, und dem lieben Friede, dessen sich jederman von Hertzen erfrewet, zu halten, damit ein jeglicher einträchtiglich leben und werben möchte, demnach wir aber Rath gehalten wie solches geschehen könte. Da zeigt mir an Haman mein klugester, liebester und getrewester Rath, wie ein Volck sey, das in allen Landen zerstrewet, sonderlich Gesetze halte, wider aller Lande und Leute Weise, und stets der Könige Gebot verachte, dadurch sie Friede und Einigkeit verhindern, und da wir vernehmen, daß sich ein einiges Volck wider alle Welt sperrete, und unsern Geboten ungehorsamb were, dadurch sie denn großen Schaden theten, Friede und Einigkeit in unserm Reich zerstöreten. Befehlen wir das welche Haman anzeigen würde, mit Weib und Kind durch ihrer Feinde Schwert ohn alle Barmhertzigkeit umgebracht, und niemand verschonet werde, und also ein beständiger Friede in unserm Reich bleiben möge. Darumb Haman komm hier, zu unser rechten Seiten soltu leben und gehen, große Gnade hastu vor unsern königlichen Augen funden, zum größesten Fürsten, auch den nehesten nach uns thun wir dich setzen, denn du solches wegen deines klugen und weisen Raths, wormit du uns gedienet, wol würdig bist.

Haman.

Großmächtigster König nimmermehr kan ich die große Ehre und Würde, so mir E. Kön. Majestät anleget recompensiren, dennoch so viel es an mir müglich ist, wil mich höchstes Fleißes angelegen seyn lassen.

Gehet beym Könige.

Sie kommen wider.

Bigthan.

Großmächtigster König, ungerne thue ich Ihr Majestät solche Bottschaft bringen. Die Königin Vasthi ist ungehorsam, und kan sie nicht bereden, daß sie zu Ihr Majestät komme.

König.

Nicht kommen? Dieses ist ein großer Ungehorsam, bey meiner Krone und Scepter schwere ich, diese Unehre soll nicht ungestraffet bleiben. O ihr unverständigen Weibesbilder, wie dürfft ihr so hoffertig werden? Gedencket ihr nicht daß der Mann ewer Herr und Häupt sey, und daß ihr nach seinen Willen leben müsset. Ihr Herren von Persien und Meden consuliret, was man vor ein Recht der Königin Vasthi thun sol, denn wir seyn gäntzlich resolviret solches nimmer ungestrafft zu lassen. Haman gib deinen Rath.

Haman.

Großmächtiger König, die Königin Vasthi hat nicht an ihrer Majestät viel gethan, sondern auch an uns, an allen Manns Personen hohes und niedriges Standes im gantzen Lande des Königes, denn es wird solche That der Königinnen außkommen für alle Weiber, eben so wol für unsere, daß sie ihre Männer werden verachten, vor ihren Augen, und werden dieses sagen: Der König Ahasverus hieß die Königin für sich kommen, aber sie wollte nit kommen. So werden nun die Fürstinnen so wol alle andere Weiber ihren Männern ungehorsam, wenn sie dieses von der Königin hören sagen, und wird derhalben Verachtunge und Zorn gnug unter den Eheleuten geben, wenn solchem übel nicht vorkommen wird, Derohalben gefelt es Ihre Majestät, daß man ein Königlich Mandat von ihm in die 127 Länder des Königes ausgehen leßt, das Vasthi ihres Ungehorsams halben von ihrer Krone abgestürtzet, und nimmermehr vor Ihr Königlich Majestät kommen dürffe, und der König gebe die Kron und ihr Reich einer andern, die besser ist dann sie, und das dieses Mandat mit ernst in sich halte, daß alle Weiber ihre Männer hohes und niedriges Standes in ehren halten, und ihnen gehorsam seyn sollen. Geschieht dieses, so wird es im Lande seyn, viel ungehorsame und muthwillige Weiber so das Regiment

führen, und das Häupt seyn wollen, werden sich den Männern unterthänig machen, sich bekehren, und an dem Exempel der Königin Vasthi sich spiegeln.

König.

Mein getrewester und nehester Rath Haman, du hast sehr wohl gerathen, und gesaget, denn ein jedes Weibesbild würde Vasthi Exempel nachfolgen, und ihren Männern nicht gehorsamen. Derhalben uns dein Rath auß der maßen wolgefelt, Vasthi soll nicht mehr Königin seyn, all ihr Pracht und Herrligkeit soll ihr genommen werden, und sieh, hie hastu unser Siegel, laß also bald ein Mandat in unser Landen ausgehen, nach allen Sprachen unsers Reichs, darunter druck unser Insiegel, und laß also schreiben, das ein jederman Herr und das Häupt im Hause seyn soll, und die Fraw dem Manne unterthan. Nach diesem so ist unser Will und Begehren, das Schawer in allen Landen gestellet werden, aufzusuchen die zartesten und schönsten Jungfrawen, daß sie allhie im Schloß Susan ihres Frauenzimmer unter die Hand Hege des Königes Kämmerer gethan, der sie pflege und ziere, und welche Dirne unsern Augen und Hertz gefallen wird, Königin an Vasthi stadt werde.

Haman.

Solche zween Befehl von mir mit allem Fleiß sollen außgerichtet werden.

König.

So laß uns hinein gehen zu unsern Pallast, und du Haman verschaff, das Vasthi ihr Schmuck und zier alsobald genommen werde, und erforsche wo mehr dergleichen böse muthwillige Weiber, denn dieselben gleichesfalls müssen gestraffet werden.

Haman.

In Unterthänigkeit und Getrew sol solches geschehen, denn ohne das, bin ich der bösen Weiber Feind.

Gehen hinein.

Jetzt kömpt Hans trägt einen Korb, seine Frau hat einen Stock.

Fraw.

Gehe fort, gehe fort du fauler Schelm, muß ich dich doch treiben gleich einen faulen Esel.

Hans.

Ach meine liebe Frawe schlaget mich doch nicht mehr, denn ihr habet mich genug geschlagen, wil ich doch gerne den Korb hintragen zur Wäsche.

Fraw.

Das dich hundert entian auff dein Kopff fahren, darffest du noch sagen du hettest zu viel Schläge auff deinen Kopff bekommen? Nein nicht das dritte theil wie du wol verdienet, und ist gut daß du mir noch gedenken helffest, denn hiefür hastu noch nichts bekommen, daß du gestern den Hollunken deinen Nachbar Hans bey dir in dem Hause hattest, und zechtest frisch, deinen Nachbar hieß ich willkommen, also daß er für mir über den Zaun springen mußte, und nun will ich dir auch geben.

schlägt ihn.

Wer hat dir befohlen, daß du den Nachbar sollest essen geben, darzu wenn ich nicht zu Hause bin.

Hans.

O O Fraw, ich bitte höret auff, ich wills all mein Tage nicht mehr thun.

Setzet den Korb nieder.

Fraw

Schlägt ihn.

Sieh du Schelm wiltu nieder setzen, gehe fort in aller Element Namen.

Hans.

O meine liebe Fraw, ich will gerne gehen, höret nur auff.

Fraw.

Nein ich kan nicht auffhören, denn noch eins felt mir ein.

Schlägt.

Warumb gingstu gestern hinauß, da du zwo Stunden hinweg warest, und mir nicht ein Wort gesagt noch Urlaub gebeten hast.

Hans.

O, O, O meine liebe Fraw, ich will nicht mehr hinauß gehen, gestern wolt ichs euch gesagt haben, aber ihr waret auch nicht zu Hause.

Fraw.

So, so, warumb suchest du mich nicht, kom mir nicht mehr also, oder ich wil dir deine Rieben grewlich zerschmieren.

Hans.

Nein ich wil all mein Tage ohn ewren Willen nicht mehr hinausgehen.

Fraw.

Das stehet dir auch zu rathen, oder du wirst grewlich anlauffen. Nun gehe fort mit deinem Korbe; hie setze ihn hin.

Er setzet ihn.

Hörstu gehe alßbald hin zu meiner Schwester, und hole mir dar zwei Waschhölzer, gehe eilends fort, und kom zur Stunden wieder, oder du wirst gewaltige Pumps bekommen.

Hans.

Ja Fraw, ich will alßbald hingehen, und euch gehorsamen.

Sie gehet hinein.

Ja, ja das ist eine Fraw, ja keine Fraw ist es, sondern der Teuffel, ich armer betrübter Kerl was sol ich anfahen, ich muß mich vor Verzweifelung aufhencken, daß ich von der Qual abkomme. Denn das Weib ist mein Teuffel, mein Hauß Teufel, und tribuliret mich gar zu viel. O weh ich armer Kerl was sol ich anfahen, ich muß doch verzweiffeln.

Jetzt kömpt der Nachbawr herauß.

Hoho Nachbar Hans warumb so betrübt? warumb so betrübt Nachbar Hans?

Hans.

Mein lieber Nachbawr solches könt ihr leicht erachten.

Nachbar.

Ja ewr Frau hat mich wieder geschlagen? Fürwar ich habe viel böse Weiber gesehen, aber all mein Tagen nicht so eine wie ewre. Summer potz Velten wie jagte sie mich gestern über den Zaun, und schmiß mich mit einen großen Stein oben auff mein Capittel, das mich der Schwindel auch ankam, aber sagt mir was bekamet ihr.

Hans.

O ihr könnet nicht glewben, wie grewlich mich das Weib geschlagen, und noch jetzund dafür widerumb.

Nachbar.

Pfui schemet euch, lasset ihr euch nun von dem Weibe schlagen, nein fürwar wann sie auch der Teuffel selbst were, so wolt ich sie zähmen.

Hans.

O man meynt es wol, meine Fraw ist nicht wie andere böse Weiber, die da umb eine Sache einmal zürnen, sondern ist der Teuffel selbst. Aber sagt mir

wie ist es mit ewrem Weibe worden ihr habt ja zuvor auch über sie geklagt? wie ein gewaltig böses Weib es were?

Nachbar.

Das ist war, gestern war sie noch ein böses Weib, aber nun ist sie so fromb wie ein Engel, denn ich ihr den Teufel außgebannet mit einen großen Prügel. Ich wil mit dir wetten, das in kurtzen die bösen Weiber werden fromb werden, denn ich weiß warumb.

Hans.

Ho, ho, sollte das geschehen? fürwar derhalben wette ich mit dir.

Geben sich die Hände.

Denn ich weiß meine Frawe wird ihre Tage nicht fromb.

Nachbar.

Nun wir haben gewettet, nun will ich dir die Ursache sagen. Unser König Aperus hat durch die gantze Welt schreiben lassen; das alle Weiber ihren Männern unterthänig seyn sollen, wo nicht sollen sie höchlich gestraffet werden, wie solches auch hie öffentlich angeschlagen, wie ich solches gelesen, da ward ich betrogen, ging in den Krug und soff mir einen halben Rausch, damit ich ein Hertz bekam, darnach hieb ich mir einen außbündigen Prangen, gieng damit zu Hause, mein Weib kam mir mit ungestüm entgegen, schalt, du Schelm wo bistu so lange gewesen, da fieng ich sie an zu schlagen, schlegstu nicht so hastu nicht, ja braun und blaw habe ich sie auch geschlagen, daß sie zun Balbiren gehen muß. Darnach verklagte sie mich, aber da die Obrigkeit die Ursache hörete, daß ich sie umb Ungehorsamkeit willen geschlagen, haben sie gesagt, sie soll also verlieb nehmen, und befohlen, wofern sie noch mehr so muthwillig und Herr im Hause seyn wollte, solt ich noch besser drauff schlagen. O nun kannstu nimmer gläuben, Nachbar Hans, wie demütig, wie freundlich meine Fraw ist, und da ich zuvor einen Teuffel hatte, habe ich nun einen Engel im Hause, da sie zuvor sagte: Du Schelm wo bistu so lang gewesen, sagt sie nun Ey Lieb wo seyd ihr gewesen, In Summa, sie ist gar new und demütig.

Hans.

Ho, ho, ho, das muß ein guter König sein. Nun sol mein Weib auch potz Schlapperment auff den Kopf bekommen, sie hat mich nach ihrer Schwester geschickt, aber da werde ich nicht hingehen, jetzund will ich einen halben Rausch sauffen, und darnach zu Hause gehen, und eine fromme Fraw machen.

Nachbar.

Macht ihrs also mein Nachbar, ihr werdet eine fromme Fraw haben,

gehen hinein.

ACTUS SECUNDUS.

Jetzt kömpt Esther in einem geringen Kleide und Mardocheus.

Mardocheus.

Liebe Esther, dein lieber Vater der da mein Vater war, ist uns mit Tode abgangen, ich bewein seinen Todt eben so wol als du. Nun du aber Vater und Mutter loß bist, und keiner ist der sich deiner annimpt, so will ich mich jetzt deiner annehmen, als ein Vater, ja kein Vater kan es trewlicher meynen, wie ichs mit dir meyne, darumb so sey mir gehorsamb, trag ein Kindlich Vertrawen zu mir, und folge mir allein.

Esther.

Hertzlieber Vater ein elender Mensch bin ich, weil mir Vater und Mutter beyde abgestorben, dennoch so hat der Gott Abraham Isaac und Jacob also beschlossen, und auch wieder an dero stat gesetzet, darumb auch ich euch billig wil annehmen liebr Vater, und wil mich mit Gehorsam gegen euch also verhalten, wie eine fromme Tochter gebühret.

Mardocheus.

Du hast wol gesaget, aber sieh was kommen dar vor Herrn, laß uns beyseit gehen.

Haman, Bigthan und Theres.

Haman.

Wir suchen in allen Landen die schönesten und zartesten Jungfrawen, ja außerlesene schöne haben wir vor unsern König gebracht, aber keine wil ihme gefallen, die er wieder zur Königin wehle an Vasthi statt. Bigthan ist unter ewern Jungfrawen noch keine so dem Könige gefellet?

Bigthan.

Nein groß Haman. Gar viel schöner Jungfrawen hab ich ins Frawenzimmer geführt, aber es ist keine darunter so glückselig gewesen, die dem Könige gefallen thue. Ich muß wol bekennen, daß die gewesene Königin Vasthi schön, und daß ich ihres gleichen wegen nicht anzutreffen weiß.

Haman.

O nein Vasthi ist nicht die Schöneste, sieh hie, hie ist ein Wunder von Schönheit, ich gleub Göttin Venus hat uns umb unsers Königes willen hieher gefüget. Sieh Bigthan kannstu vergleichen die Schönheit Vasthi gegen dieser schönen Creatur so von ferne stehet.

Bigthan.

So ich meiner Sinne nicht beraubet, so mich meine Augen nicht betrügen, kan ich schweren, daß ich nimmermehr ein schöner Creatur gesehen, fürwar die Göttin Venus kan nicht schöner seyn, an lieblichen und schönen Geberden.

Haman.

So sey die Stunde glückselig in der wir hier ankommen, frew dich du edelste Creatur, denn bis an den Taw des Himmels wirstu erhoben werden, so laß uns nun zu ihnen gehen, daß wir sie anreden, und sie für unsern Könige bringen.

Gehen hin.

Lieber Alte ist die Jungfraw deine Tochter.

Mardocheus.

Nein mein Herr, ich bin nicht ihr natürlicher und leiblicher Vater, dennoch habe ich sie gleich meiner Tochter, weil ihre Eltern meine Bluts Verwandten gestorben.

Haman.

Wie gefelt dir dieses Alter, die Jungfraw werden wir von dir nemen, und solches verursachet ihre Schönheit.

Mardocheus.

Ich hoffe nicht ihr Herren, daß ihr sie von mir nehmen werdet oder könnet.

Haman.

Hastu wohl gelesen wie der König Ahasverus der Königin Vasthi ihre reputation und Königliche Kron von ihr genommen, auch wie sie nimmer in seine Augen kommen soll, und für kein Königin gehalten werden soll, ihr verboten?

Mardocheus.

Ja solches habe ich alles wol gelesen?

Haman.

So wisse das uns Sein Majestät befohlen die schönesten Jungfrawen zu suchen und vor ihm zu bringen, darunter er eine wieder zur Königin erwehlen



wird an Vasthi statt, derohalben diese schöne Jungfraw mit uns muß, daß wir sie vor des Königes Angesicht bringen, wer weiß das Glück könte sie treffen, daß ihr Majestät sie erwehlete, denn unter allen andern, derer eine große Anzahl ist, die wir schon für seine Majestät bracht, ist keine an Schönheit ihr zu vergleichen.

Mardocheus.

Dem Gebot unsers Königes müssen wir unterthänig gehorsamen. Nun ist die Zeit unsers Scheidens verhanden, liebe Tochter Esther, du mußt mit diesen zum Könige gehen. O der Allmächtige Gott woll dir Glück und Heil verleihen.

Esther.

Muß ich denn nun von euch scheiden, so neme ich meinen Abschied von euch mit Thränen un seufftzen hertzlieber Vater. Ich bitte nun hertzlich, lasst mich in ewerm täglichem Gebete zu GOtt befohlen seyn, daß mir es müge wol gehen, eben so wil ich wieder thun, und dafern mir GOtt das Glück geben würde, wil ich an euch gedencken.

Mardocheus.

O GOtt gebe dies, in meinem Gebet wil ich Gott vor dich bitten. O daß du jetzt von mir mußt scheiden bringet mir großen Schmertzen, ich kan dich gleich nicht verlassen, sondern im Thor des Königes wil ich stets seyn und beten, damit ich auch sehen möge wie es dir ergehet.

Haman.

Nun machet ewren Abschied, denn wir können nicht länger warten.

Mardocheus.

O ihr Herren alsobald sol sie mit euch gehen. So höre noch liebe Esther nim dieses in acht, sage nicht an deine Freundschafft, und daß du auß Jüden Geschlecht gebohren.

Esther.

Ewerm Gebot lieber Vater wil ich nachkommen, und nicht mein Geschlecht offenbaren.

Mardocheus.

So gehe nun hin mit diesen Herrn im Namen Gottes, der das gering erheben kan, ja dem alles müglich.

Esther.

Nun Vater Gott wolle euch mit seinen Engeln bewahren.

Gehen hinein.

Mardocheus.

In dieser Pforten des Königes will ich stets seyn, damit ich sehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Esther ergehe, O du Allmächtiger GOtt erbarme dich ihrer, laß nicht zu daß sie nur in Schande beim König sein möge, dir ist ja alles müglich, was uns armen Menschen unmüglich deucht. Ich wil dich himlischer Vater täglich anruffen, daß es meiner Tochter möge wol gehen. HErr, HErr erhöre mich.

Kömpt der König, Haman, Bigthan, Theres heraußer.

König.

Allhie in unserm Schloß Susan seynd viel schöne Jungfrawen versamblet, unter die Hand Hege ihres Pflegers, der sie mit diesem Geschmuck außzieret 6. Monden mit Balsam und Myrrhen, und 8. Monat mit guten Specereyen, aber keine darunter, und so noch vor uns gewesen, wil unser Hertz und Augen erfrewen. Ist dieses ein wunderliches Ding, das jetzo die Schöne an den Weibesbildern so schlecht, und keine kan angetroffen werden, die man in Schönheit unser gewesenen Königin Vasthi vergleichen könte, du warest zwar Vasthi auß der massen schön, aber durch den Ungehorsam machtestu dich grewlich. Sagt an ihr Herren ist noch keinr unter euch, der eine schöne Jungfraw angetroffen.

Haman.

Ja allergnädigster Herr und König, ein wunderschöne Jungfraw haben wir jetzt ewer Majestät funden, in Schönheit thut sie fürwar weit vorzugehen der gewesenen Königin Vasthi; fürnemblich aber was ihre Tugendt anlanget ist sie würdig eine Königliche Krone zu tragen.

König.

Solche deine Wort machen unser Hertz voller Frewden, denn ich gar keine Hoffnung mehr hatte, das schöne Jungfrawen, und fürnemblich die mit Tugendt gezieret in der Welt anzutreffen, und zu finden weren. Sag an wo sie jetzunder sey?

Haman.

Allergnädigster Herr und König ins Frawenzimmer unter der Hand Haggaei.

König.

Was sagten denn dieselben so sie gesehen von derselben Jungfrawen.

Haman.

Großmächtigster König, ein jedermann der nur so glückselig und sie anschawet, muß sie loben vor allen andern Weibesbildern, ja auch die Jungfrawen so im Frawenzimmer seyn fürchten und sagen, sie werde doch Königin werden, und bekennen das ein unterscheid sey zwischen ihnen gleich der Sonn und Monden. Ihr Majestät kan wol gedenken, das es den Jungfrawen wehe thut, weil sie sehen das eine unter ihnen, welche sie alle in Schönheit übertreffe, denn ein jeder wer gern Königin.

König.

Solches hören wir gerne, daß ein jedermann ihr das Lob vor andern giebt. Aber sag an hat sie auch ihr Geschmuck und Königlichen Zier vollkömlich empfangen.

Haman.

Großmächtiger König 10. Monat ist sie nun gewesen im Frawenzimmer, nemblich 6. Monat mit Balsam und Myrrhen, und 4. Monat mit guten Specereien.

König.

Ist es also, so gehe alsbald von hinnen, und bring sie vor unser Augen, denn wir ein Begierden haben sie anzuschawen.

Haman.

Es sol geschehen, Großmächtigster König.

Holet sie.

Allhier offerir ich die schöne Jungfrawen ewer Königlichen May: in aller Unterthänigkeit.

Siehet sie ein wenig an.

König.

Sey mir willkommen du schönest Creatur auff Erden.

Esther.

Ich als Ewer Majestät geringe Magd dancke dem Könige höchlich.

Gehet zu ihr.

König.

O sey mir noch eins willkommen du edle schönste Creatur.

Nimpt sie bei der Hand, sie neiget sich.

Sag uns wie ist dein Name?

Esther.

Allergnädigster König mein Name ist Esther.

König.

Esther! Gnade und Barmhertzigkeit findestu für unsern Augen.

Sie neiget sich.

Je mehr ich sie ansehe, jemehr ich mit Liebes Banden gegen sie werde umbfangen. Haman gehe hin und hole der gewesenen Vasthi Krone, denn ich bin resolviret Esther damit zu zieren.

Haman.

Zur Stunden will ich sie ihr Majestät bringen.

König.

Und nun hertzliebe Esther, die Schönheit und Tugendt wird dich über alle Weiber erheben. Dich habe ich erwehlet für unsre Königin und Gemahlin, denn Vasthi nimmer in unser Praesentz kommen muß, weil sie unserm Gebot nicht gehorsamet.

Esther.

O ich schlechte und geringe Magd bin nicht würdig Ihr May: geringste Magd zu seyn, viel weniger Königin.

König.

Ja Esther du bist es wirdig, und wir machen dich wirdig.

Bringet die Krone*), küsset sie, und gibt sie dem Könige, setzet sie ihr auf.

Siehe da hertzliebe Esther lang magstu mit uns leben.

Sie ruffen all mit lauter Stimme:

Langes Leben, Glück und Heil, wünschen wir dem Großmächtigsten Könige Ahasvero mit der Schönesten auff Erden Esther.

Esther neiget sich.

König.

Habt Danck ihr meine lieben Getrewen. Und nun ihr Herren lasset alle Länder ruhen, bereit zu ein groses Mahl umb meiner schönen Esther willen, alle sollet ihr mein lieben Getrewe Geschencke von unsern Händen acceptiren umb Esther willen. Lasset durch all unser Königreich Friede, triumph und Frewde umb Esther willen proclamiren. Haman kom du zu uns, dich lieben

*) Soll doch wohl heißen: Haman bringt die Krone.

wir vor allen, Esther kom du zu meiner rechten Seiten, da soltu leben, und Haman kom du zu meiner linken, und lebe allda in Gnade und Friede, dich setze ich über alle Fürsten und Herren, und sollest mein Nehester seyn.

Er credentzet sich.

Lasset uns nun hineingehen, und die Zeit umb Esthers willen in Frewden vertreiben.

Gehen hinein.

Mardocheus.

Dir sey Lob und Danck du höhester GOtt, der du dein Volck heimsuchest mit Gnade und Barmbhertzigkeit O HErr, der du jetzt meine Tochter Esther hast zur Königin gemacht, beware sie vor alle Unglück, behüte sie vor bösen Zungen, HErr, HErr erbarm dich deines Volckes, nun wil ich noch harren allhie im Thor des Königes, und sehen wie es meiner Tochter noch weiter ergehen werde.

Gehet sitzen.

Bigthan und Theres.

Guter Bruder Theres, wie steht es, warumb bistu so voll Melancholey?

Theres.

Ich habe Ursche zu melancholiren, weil mir solch unrecht geschicht.

Bigthan.

Warumb? Was ist es vor unrecht das dir geschiehet?

Theres.

Weistus nicht? eben diß Unrecht das mir geschieht widerfähret dir auch. Seynd wir nicht beyde zugleich in Dienst kommen, was aber ist unser Nutz davon? andere gleich Haman werden immer baß erhöhet, und wir beyde haben ihme länger gedienet, und bleiben stehen, der König achtet unser gering, ist dieses nicht groß Unrecht und die höchste Unbilligkeit, welche der König an uns beweiset.

Bigthan.

Du redest fürwar die Warheit, Er, und die wir länger gedienet, bleiben zurück, werden nicht erhöhet, und solche Fuchsschwäntzer erhebet der König neben sich. Fürwar im Hertzen thut mirs wehe wenn ich nur an die Unbilligkeit des Königes gedencke, möcht ich nur einen getrewen Menschen haben, mein Sache solte bald mit seiner gut werden.

Theres.

Ich habe gnug Brüder wiltu vertrawlich Verbündniß mit mir halten, so sollen unser Sachen beyde gut werden.

Bigthan.

Ja getrewe Verbündnüß verschwere ich mich mit dir, laß uns zusammen gleich einer Mawren stehen, laß uns unser beydes Leben wagen, das unrecht so uns beyden widerfahren zu rechnen. Gefelt dir dieser Anschlag daß wir auff den Abend wenn wir den König zu Bette führen umbs Leben bringen, denn alßdenn seyn wir gerochen und wollen uns alßbald zum Könige wehlen.

Theres.

Recht recht hastu gesagt getrewer Bruder bleib standthafftig in deiner Meynung. So laß uns gehen und praepariren daß wir den König beyseits bringen.

Gehen hinein.

Mardocheus steht auf.

Mardocheus.

O ihr verächtlichen Bösewicht wie dürffet ihr euch solche mörderliche That unterstehen die Hand an König Ahasverum zu legen. Nein solches ewr böses vernehmen sol zurücke gehen, denn ich euch solches verhindern wil, ich wil mich verfügen zu der Esther und ihr solches ansagen, aber sieh da kömpt sie eben gangen. Hertzliebe Tochter Esther dancke deinen GOtt vor alle Wolthaten so er dir bescheret, ich warte noch auff ein Thor des Königes damit ich sehen möge wie es dir ergehe.

Esther.

O Vater sagt mir an ob ihr was von mir begehrt ihr solt solches alles von mir gewehret seyn.

Mardocheus.

Nein Tochter nun thue ich noch nichtes begehren, höre mich aber mit Fleiß zu. Des Königes Cämmerer Bigthan und Theres haben sich verschworen deinen König zu Abend wenn er sich wil zu Bette legen umbs Leben zu bringen, solches alles ich mit meinen Ohren habe angehört, derhalben mache dich zum Könige und erzehle ihm daß er sich hüte.

Esther.

Gott behüte den König. Nun muß ich mich eilends zum Könige verfügen und ihm solche mörderlichen Anschlag offenbahren, damit ich ihm vom Tode errette. Aber da kömpt mein Herr König.

König.

Schöne Königin Esther warumb bistu so betrübet, denn dein Angesicht hat sich verändert, Sag uns was ist dir wiederfahren?

Esther.

Gnädigster König ich bin einer Sachen halber erschrocken die mir angesagt worden, wie nemlich ihr Majestät Leben in Gefahr stehet, denn die beyden Cämmerer Bigthan und Theres haben sich zusammen verschworen dem Könige auff den Abend das Leben zu nehmen.

König.

So bewahrestu jetzt mein Leben. Schöne Königin Esther: Sieh da kommen die mörderlichen Schelm gegangen.

Sie credentzen sich.

Bigthan und Theres sagt an was ist ewer Begehren?

Bigthan.

Allergnädigster König weil der Abend vorhanden so kommen wir ihr Majestät zur Ruhe zu bringen.

König.

Ihr mördlischen Schelmen weil der Abend vorhanden so kömpt ihr uns umbs Leben zu bringen. Ist's nicht also?

Bigthan und Theres

Fallen auff die Knie.

O großmächtigster König solche mörderliche That sey fern von uns.

König.

Es hilfft gar keine Entschuldigung ihr mordlichen Schelmen bekennet nur ewer vorhaben, wollet ihr mich diesen Abend nicht entleiben?

Bigthan.

Wir seynd unschüldig dran Großmächtigster König.

König.

Unschuldig? Ich weiß es gewißlich. Darumb Haman übergib sie den Scharffrichter, daß er ihnen die Hände von Glied zu Glied abhawe, darnach die Augen ausgrabe, die Nase und Ohren abschneide, die Füße in zerschmeltztem Blei abmalme, un letztlich sie in einer Pfannen Oele brate.

Haman.

Es sol also geschehen groß und mächtigster König. So gehet fort ihr Mörder des Königes.

Bigthan.

O Großmächtigster König wir bekennen daß wir den König auff diesen Abend zu entleiben uns für genommen. O ihr Majestät sey barmhertzig und laß uns so eines schmelichen Todes nicht sterben, ob wir wol nicht wirdig lenger zu leben auch nur den Tod begehren, so bitten wir dennoch ihr Majestät wolle uns mit diesem Tode verschonen.

König.

Ihr Schelme ob ihr eines solchen Todes wol wirdig weret, jedoch sollet ihr unser Barmhertzigkeit spüren und sehen, Haman befihle demnach den Scharffrichter, daß er sie zur Stunde an den höchsten Baum henge.

Haman.

Es sol geschehen Großmächtiger König.

König.

Aber höre Haman, nach diesem kam alßbald zu uns, denn wir dich noch höher erheben wollen wie zuvor.

Haman.

Großmächtigster König in aller Unterthänigkeit thue ich mich bedancken.

Gehen hinein.

Jetzt kömpt Hans Knapkäse hat ein Schwerdt in seiner Hand mit einem Schilde.

Nun nun sol mein Frau potz schlapperment auff den Kopf bekommen, denn nun hab ich mir erst ein Hertz gefasset, ho ho ich bin so toll als ein Bull, potz schlapperment wie werde ich das Weib schlagen. Nun wird sie bald kommen als ein Teuffel und mich wieder schlagen wollen, aber laß sie nur ankommen. Ho ho ich bin nun so nicht mehr als ich war. Sieh da, sieh da, kömpt der Teuffel.

Das Weib kömpt hat einen Korb.

Weib.

Daß dich loser Schelm potz schlapperment, wor bistu so lang gewesen.

Hans.

Ho ho du Hure kömpstu, gehe zurücke oder ersteche dich.

machet ein hauffen Fechterstreiche.

Weib.

Sieh hie du Schelm trage mir den Korb.

Hans.

Du faule Hure trag ihn selber.

Weib.

Du ehrloser Schelm trag ihn mit guten, oder du solt sehen wie ich es wil zusammen mit dir abrechnen, und deine Rieben also schmieren, wie du wol weist.

Hans.

Schmieren? Ho ho ich bin nun so ein Narr nicht mehr.

Fechtet.

Weib.

Seht welch ein Narr der Kerl ist potz Element hette ich so viel in Händen wie du, wir wolten wol sehen wer das ander vertreiben solte. Ich sey ein ehrlose Hure wo ich dir dieses schencke, daß du mich nun einen solchen Spott vor allen Leuten machest. Ich wil dir bald begegnen.

Gehet hinein.

Hans.

Nun wird des Teuffels Mutter auch ein Gewehr holen, ich muß mir ein Hertz fassen.

Speyet aus, brüstet sich.

Ho ho ein Löwen Hertz habe ich mir gefasset, laß nur des Teuffels Mutter ankommen, wenn es auch sieben Kerle weren, ich würde nit lauffen.

Sie kömpt mit einen Prügel.

Weib.

Sieh hie du ehrloser Schelm.

Hans.

Nun wird sich ein ritterlicher Kampff erheben, nun bewahre nur deinen Kopf.

Lauffen zusammen er ergreifft ihren Stock und schlägt sie gewaltig, Sie schreyet.

Todt wil ich dich schlagen. Ja rein todt, du Hur wiltu mich auch noch mehr schlagen?

Weib.

O nein, mein hertzlieber Mann höret auff schlaget mich nicht mehr, ich will auch alle mein Tage nicht mehr schlagen.

Hans.

Du Hur sol ich denn auch Herr in Hause seyn?

Weib.

O ja, O ja.

Hans.

Nun so wil ich dich auff dieses mal nit todt schlagen.

Stehen auf sie wil hinein gehen, er schlegt sie.

Weib.

O mein hertzlieber Mann was sol ich thun?

Hans.

Sieh hie thu mir stehen. Ad spectatores. Ach ach das mag mir wol ein Ritterlicher Kampff heißen, denn ich des Teuffels Mutter überwunden. Ist der allhie unter euch der ein böses Weib hat, der bring sie nur zu mir, ich bin der Mann, der ein Weib zähmen kann, zuvor war ich ein Junge jetzt bin ich ein Herr im Hause. Sieh hier Weib nimm den Korb.

Weib.

Gerne hertzlieber Mann.

Nimbt den Korb.

Hans.

Das dich potz Element bin ich nicht Herr im Hause? Hinder mich gehe.

Schleget sie.

Weib.

O hertzlieber Mann schlaget mich nicht mehr ich wil gern hinder gehen.

Hans.

Ach, ach das ist mir eine große Ehre Herr im Hause zu seyn. Hörstu Frau gehe hin und richte mir eine Milchsuppen zu, denn unser Ehrenvest wil essen, setzet den Korb nieder.

Frau.

Ja mein hertzlieber Mann, ich will euch alßbald bringen.

Gehet hin.

Hans.

Aber höre Fraw du mußt auch Zucker drein thun.

Fraw.

O ja mein lieber Mann.

Hans.

Das, das ist eine Frau, hundert Thaler ist sie werth, nun wil sie mir Zucker in die Milch thun, da ich zuvor wol sawre Milch allein essen mußte, aber siehe da kömpt mein Nachbawr.

Nachbar.

Hoho guten Tag, guten Tag Nachbawr Hans, wie steht es?

Hans.

Außbündig wol.

Nachbar.

Aber Nachbawr Hans wie kompt ihr mit ewer Frawen zurechte?

Hans.

Sie ist eine gute Fraw worden, ja für hundert Gülden besser denn gestern, sie ist jetzunder so gut wie alle der Teuffel, denn ich sie hefftig geschlagen, wornach sie denn so fromb worden.

Nachbar.

Nachbar Hans ich kans nicht gleuben. Potz Element, da kömpt sie gangen ich muß nun lauffen, sie schlägt mich sonsten zum Hauß hinauß.

Er helt ihn.

Hans.

Warumb? warumb? Nein lauffe nicht, siehe erst zu wie mein Weib nun worden.

Weib.

O mein lieber Nachbar seyd uns willkommen.

Nachbar.

Ich dancke euch meine liebe Nachbarin. Ad spectatores. Potz Element das Weib ist fromb, sonst sie mich mit einen großen Prügel willkommen hieß.

Weib.

Hier mein lieber Mann habe ich gute frische Milch es ist auch Zucker darin.

Hans.

Es ist wol, aber sie ist auch auffgewärmet.

Weib.

O nein mein lieber Mann sie darff nicht, weil ich sie jetzt von der Kuh gemelcken, davon sie noch warm.

Hans.

Du bist ein häußlich Fraw, solches hastu wol bedacht, damit du nicht wollest Holz verbrennen. Mein lieber Nachbar esset mit mir, denn es eine

schlägt mit der Hand drein,

außbündige gute Milchsuppe ist, meine Fraw hat mir auch Zucker ingethan.

Nachbar.

Mein Nachbar Hans, hierauff sey ich ewer Gast nicht.

Hans.

So mögt ihrs lassen, ich esse allein,

Er isset, schlägt drein.

Ach, ach das ist eine herrliche Suppe, ein Fürst sol wol ein appetit darzu bekommen. Ihr Herren, Frawen und Jungfrawen, ist einer unter euch der mein Gast sein wil, der komme heran. Aber Fraw warumb ist die Milch so schwartz?

Weib.

Mein lieber Mann es deucht euch nur, dann die Milch ist ja weiß.

Hans.

Schlägt sie.

Ich sage die Milch ist schwartz.

Nachbar.

Wor zum Teuffel sol die Milch schwartz seyn. Nachbar Hans bistu toll, die Milch ist ja Schneeweiß.

Hans.

Potz Schlapperment, ich will es jetzo haben, daß die Milch sol schwarz seyn. Fraw ist die Milch nicht schwartz?

Nachbar.

Nachbäwrin last euch derhalben nicht schlagen, saget lieber sie ist schwartz.

Hans.

Fraw ist die Milch schwartz oder weiß?

Fraw.

O mein lieber Mann sie ist Pechschwarz.

Hans.

Ja das wolt ich auch haben, sie muß schwartz seyn, sieh da hastu die Milch, friß sie rein auff.

nimpt sie,

gehe hinter mich, denn dein Herr hat dir noch mehr zu gebieten. Alßbald gehe hin und hole unser Ehreveste ein Gericht Epffel, dasselb wil ich mit unsern Nachbar verzehren.

Weib.

Ja mein lieber Mann, ich wil euch alßbald bringen.

Gehet hinein.

Die Scene erneuert sich wieder, indem Hans mit den Aepfeln unzufrieden ist, und seine Frau deshalb prügelt. Die Herrschaft des Mannes dauert aber nicht lange; bei einer spätern Gelegenheit weiß sie ihn durch eine List ganz wehrlos zu machen und vergilt ihm die Prügel zehnfach.

In den nächsten Akten tritt das liebenswürdige Paar gegen die ernste Handlung in den Hintergrund. Doch werden sie am Schlusse, nachdem Hamann am Galgen geendet hat und alle Angelegenheiten erledigt sind, noch einmal vor den König Ahasverus geführt, der den Hans zu seiner „Kurzweil" in seinen Dienst nimmt, während die Frau der Königin Esther zu deren Unterhaltung gegeben wird.

II.

Aus dem 1620 erschienenen Buche „Englische Comedien und Tragedien" etc.

(Im Auszuge.)

Eine sehr klägliche Tragedia

von

Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin,

darinnen denkwürdige actiones zu befinden.

Die Personnen sind:

Vespasianus.
Römischer Kayser.
Titus Andronicus.
Andronica.
Aetiopissa Königin aus Mohrenlandt. Kayserin.
Morian.
Helicates Königin aus Mohren erster Sohn.
Saphonus Königin aus Mohren ander Sohn.
Andronicae Gemahl.
Victeriados.
Bote.
Weise Wächter.

Auffallend in dem Personenverzeichniß ist zunächst, daß Vespasianus, der im Stücke der übrig bleibende Sohn des Titus Andronicus und sein Rächer ist, der hier ganz genau dieselbe Rolle spielt, wie im Shakespeare'schen Stücke des Titus Sohn Lucius, gleichwohl hier im Personal an der Spitze des Verzeichnisses noch vor dem — übrigens nicht mit Namen ge-

nannten Kaiser (bei Shakespeare Saturninus) steht. Victoriades (im Personenverzeichniß Victeriados) ist im Dialog des Stückes der Bruder des Titus Andr. genannt, und spielt auch in dem Stücke (ausgenommen in der ersten Scene desselben) dieselbe Rolle, wie bei Shakespeare Marcus Andronicus. Daß aus der Gothenkönigin Tamora eine „Königin aus Mohrenland" (Aetiopissa) gemacht worden, wenn sie auch in der ersten Anmerkung ausdrücklich als „schön und weiß" bezeichnet wird, ist weiter nicht von Wichtigkeit, nur daß dadurch der Mohr — bei Shakespeare Aaron, hier Morian — in eine andere Stellung zu seinen Genossen kommt. Gleich zu Anfang des 1. Actes heißt es: „Jetzt kömpt heraus Vespasianus und hat die Römische Krone in der Hand. Titus Andronicus hat ein Lorbeer Krantz auf seinem Häupte, auch kömpt der Keyser, aber damalen war er noch nicht Römischer Keyser. Auch die Königin auß Mohrenlandt, welche schön und weiß, sampt ihren zween Söhnen: und der Morian, welcher schwartz und geringe Gewandt über seine prechtige Kleider gezogen, und welcher der Königin dienet und heimlich mit ihr buhlet. Diese vier aber hat Titus Andronicus gefangen genommen. Auch ist da Andronica."

Die Verhandlungen wegen der römischen Kaiserkrone, womit auch im deutschen Stücke gleich die erste Scene beginnt, weichen hier von Shakespeare darin ab, daß nicht der Bruder des Titus, Marcus Andronicus, für des Helden Verdienste und Ansprüche das Wort ergreift, sondern des Titus Sohn, hier Vespasianus genannt, der hier mit seiner Ansprache sogleich das Stück eröffnet. Die weitere Verhandlung entwickelt sich nun viel schneller und unvermittelter, als bei Shakespeare, womit auch der Umstand zusammenhängt, daß — wie man aus der oben wörtlich citirten ersten Anmerkung beim Beginn des 1. Aktes ersieht, auch Titus Andronicus mit seinen Gefangenen gleich von vornherein zugegen ist. Titus setzt dem „Kaiser" (der hier niemals mit einem Namen, sondern immer nur als „Keyser" wie im Personenverzeichniß benannt ist) die Krone auf. Dieser erklärt hierauf dem Titus, daß er seine Tochter Andronica (Lavinia bei Sh.) zu seiner Gemahlin und Kaiserin begehre. Titus antwortet darauf, er lasse sich „solches sonderlich wohl gefallen" und übergibt seine Tochter dem Kaiser.

Keyser.

In großen Ehren und Würden sol sie von mir gehalten werden, aber ich bitte, saget mir, was seyn das für welche, die da hinter euch stehen.

Titus Andron.

Großmächtigster Keyser, dieses Weibesbild ist die Königin aus Morenlandt, die zweene seyn ihre Söhne, der Schwartze aber ist ihr Diener, welche ich alle gefänglich mit mir aus Aetiopia anhero gebracht.

Keyser.

Sie thun mir sonderlich wohlgefallen, fürnemblich das Weibliche Creatur, und wollte wünschen, daß sie meine möchten seyn."

Titus übergibt hierauf (wie bei Shakespeare) dem Kaiser seine Königliche Gefangene zum Geschenk, worauf der Kaiser diese also anredet:

„Schöne Königin aus Morenlandt, ich bin euch günstig und in großen Gnaden sampt den ewrigen gewogen: Derhalben seyd nicht melancholisch und betrübet, sondern fasset ein fröhlich Gemüthe, denn zu großen Dingen wil ich ewch erheben, und solt bei ewrem vorigen Stande gleich einer Hochgebornen Königinnen gehalten werden."

Die Königin bedankt sich für diese große Gnade, worauf Alle abgehn und nur der Mohr zurückbleibt.

Außer den vielfachen Kürzungen ist in dieser Introduktion beim deutschen Stücke eine Handlung weggelassen, welche bei Shakespeare ein sehr wichtiges Motiv bildet, indem durch dieselbe den Andronikern eine tragische Schuld gegeben ward. Es ist die Scene, in welcher der gefangenen Gothenkönigin Tamora ältester Sohn Alarbus von den Söhnen des Titus Andronicus den Göttern geopfert wird, als Sühne für die erschlagenen Römer. Trotz des Flehens der Mutter, ihren Sohn zu schonen, führen sie ihn mit Zustimmung des Titus hinweg, um ihm die Glieder zu zerhauen und auf dem Holzstoß zu verbrennen. Sie kommen bald darauf zurück, und melden, daß das Opfer vollbracht sei. Von dieser ganzen Scene ist in dem deutschen Stück nicht die geringste Andeutung gegeben. Auch fällt die Entführung der Lavinia (hier Andronica) durch Bassianus, des Kaisers Bruder, weg, mit welchem bei Shakespeare Lavinia bereits heimlich verlobt war. Ebenso fehlt dann selbstverständlich der daraus sich entspinnende

Streit des Titus gegen seine Söhne, welche Lavinia's Flucht rechtfertigen und beschützen, weil sie des Bassianus Braut. In dem deutschen Stücke geht es nach der oben mitgetheilten Scene gleich zu dem Monolog des allein zurückbleibenden Mohren (Morian) über, mit welchem bei Shakespeare der 2. Akt beginnt.*) Morian legt hier in seinem Monologe (wie bei Shakespeare Aaron) seine niedere Sklaventracht ab, berichtet aber, außer von seinem verbrecherischen Umgang mit der Königin, auch noch, was er alles für Schandthaten, für Morde und Verbrechen verübt habe. Hierauf kommt der Kaiser mit der gefangenen Königin, und erklärt ihr, daß er zu ihr „zehnmal größer lust und Begierden habe, als zu des Titi Andronici Tochter, welche ich ihm wieder gesandt, und sagen lassen, daß sie mir nicht gefelt". Der Kaiser setzt der Königin die Krone auf, um sie zu seiner Kaiserin zu erheben, welche in unterthänigen Dankesworten ihm antwortet, worauf Beide abgehn.

Nun folgt die bei Shakespeare vorhandene Scene zwischen beiden Söhnen der Gothenkönigin, die sich darum streiten, welchem von ihnen die schöne Tochter des Titus, Lavinia (hier Andronica), angehören solle. Daß Andronica vermählt ist, erfahren wir nur gelegentlich aus diesem Gespräche. Der Mohr tritt zwischen die beiden Streitenden, um sie zu trennen und nach mehreren vergeblichen Versuchen gelingt es ihm, sie zu überreden, daß es besser sei, statt sich zu streiten um einen Besitz, auf welchen Keiner Aussicht hat, lieber darüber sich zu vereinen, um den Gemahl der Andronica umzubringen, „und nehmet sie dann alle beyde, und brauchet sie genugsam".

Der dritte Akt beginnt mit der Jagd und es folgen hierauf jene gräßlichen Scenen, die bei Shakespeare noch den 2. Akt ausfüllen: Die Ermordung des Gatten der Andronica, und der Letztern Schändung durch die beiden Söhne der Kaiserin. Nachdem Diese Andronica in den Wald geschleppt haben, kommt Morian zur Kaiserin, und der Akt schließt hier mit folgendem naiven Gespräch:

*) Es scheint dabei hier ganz vergessen worden zu sein, den Anfang des 2. Aktes zu bezeichnen, denn späterhin folgt auf den 1. Akt gleich »Aktus tertius«.

„Kayserin.

Aber mein hertzlieber Buhle, wir seyn jetzt gar alleine in diesem schönen, lustigen Walde, und ich ein groß appetit gekriegen, zum Spiel der Göttin Venere, derhalben laß mir von dir ergetzet werden, und mache mir Frewde.

Morian.

Nein schöne Kayserin, ob euch jetzt wohl die Göttin Venus gewaltig thut reitzen zu ihren Spiele, so regieret, und hat mich doch wiederumb eingenommen Gott Mars. Kan derhalben jetzt nicht seyn, und werdet auf dißmal meinen Leib nicht theilhaftig werden so laßt uns jetzt gehen zum Kayser, der da lange nach euch gewartet hat." *)

Die Geschichte mit der Grube, durch welche im Shakespeare'schen Stücke der Mohr die Söhne des Titus Andronicus in den Verdacht bringt, der Andronica Gemahl (bei Shakespeare des Kaisers Bruder) gemordet zu haben, fehlt in dem deutschen Stücke gänzlich. Beim Beginn des

*) Wie anders lautet die analoge Stelle bei Shakespeare!

Tamora.

Mein süßer Aaron, was bekümmert dich,
Wenn Alles rings in Fröhlichkeit erklingt?
Die Vögel singen hell aus jedem Busch,
Die Schlange sonnt sich, aufgerollt im Grün,
Das Laub erzittert in der kühlen Luft,
Und malet Schattengitter auf dem Grund:
In seinem süßen Dunkel laß uns ruhn!
Horch! Wiederhalls Geplauder neckt die Hunde,
Dem vollen Horn antwortend hellen Ruf.
Als tönt' ein Doppel-Jagen uns zugleich.
Setz' dich, und horch dem fröhlichen Gebell!
Und nach verliebtem Kampf, (deß, wie man wähnt,
Der flücht'ge Held und Dido einst sich freuten,
Als sie ein glücklicher Orcan gescheucht,
Und die verschwiegne Höhl' als Vorhang schirmte) —
Laß uns, verschränkt Eins in des Andern Arm,
Nach unsrer Lust des goldnen Schlafs uns freu'n,
Weil Hund und Horn, und süßer Waldgesang
Uns einlullt wie der Amme Wiegenlied,
Wenn sie ihr holdes Kind in Schlummer singt.

Aaron.

Fürstin, wie Venus deinen Sinn beherrscht,
So ist Saturn des meinigen Monarch. —
etc. etc.

4. Aktes jammert Titus um seine beiden Söhne, die der Kaiser ins Gefängniß geworfen. (Diese beiden andern Söhne des Titus — bei Shakespeare tragen sie die Namen Marcius und Quintus — kommen übrigens in diesem Stücke gar nicht vor.)

Der Mohr kommt zum Titus, um ihm zu melden, daß der Kaiser seinen beiden zum Tode verurtheilten Söhnen das Leben schenken wolle, wenn Titus sich seine rechte Hand abhauen und sie dem Kaiser übersenden wolle. Es entspinnt sich nun derselbe Streit zwischen Titus mit seinem Sohne Vespasian und seinem Bruder Victoriades, wie bei Shakespeare zwischen Titus, seinem Bruder Marcus und Lucius. Nachdem Titus seine Hand abgehauen und sie dem »Morian« übergeben, gehn Alle ab. Nun kommt Andronica, der beide Hände abgehauen und die Zunge ausgerissen worden. Die Brüder Helicates und Saphones, schleppen sie herbei, verhöhnen sie, und lassen sie dann allein im Walde, wo sie von Victoriades aufgefunden wird. Hieran reiht sich dann sogleich die Scene, da Titus Andronicus statt seiner gefangen gehaltenen Söhne deren Köpfe erhält, die ihm die Kaiserin nebst des Titus abgeschlagener Hand durch Morian zurücksendet; Vespasianus, der hinzukommt, gelobt furchtbare Rache. Hierauf bringt Victoriades die unglückliche Andronica herbei, worauf es heißt: „Titus verschrecket sich grawsamlich, zittert und bebet, treibet groß Elende.“ Bei Shakespeare schließt diese Scene damit, daß des Titus übriggebliebener Sohn Lucius Rom verläßt, um bei den Gothen ein Heer zu werben und Rache an Rom zu nehmen. In unserer Bearbeitung schließt Victoriades:

„O über dieses große Elende mögen sich die Steine erbarmen, aber was hilffts uns, daß wir hier stehen und weheklagen, last uns nun sämptlich hinein gehen, und bedencken, wie wir dieselben, welche sie also zugerichtet, erfahren.“ Titus Andr. erwidert hierauf: „Ja hertzlieber Bruder, es ist der beste Rath, wir wollen hinein gehen, auch keine Ruhe haben, bis wir sie erfahren.“

Hiermit schließt der 4. Akt. Das Stück ist in acht Akte getheilt; die letzte Scene im 3. Akte bei Shakespeare fällt hier ganz aus, und der 5. Akt beginnt mit der Scene, da Andronica mit ihren verstümmelten Armen einen ihr gereichten Stecken führt und damit in ein Gefäß voll Sand

die beiden Namen Derer eingräbt, die so gräßlich sich an ihr vergangen haben.

„Nun (sagt Titus zu seinem Bruder und seinem Sohne) observiret meine Wörter wol, wir müssen uns nun praepariren zu einem gefährlichen blutigen Kriege, und eine große mänge Soldaten werben, damit wir Rom rund umbkehren, und wollen also mit ihn hausiren und umbgehen, wie niemalß erhöret." .... „Höre hertzlieber Sohn, nim alles große Gut auß meiner Schatzkammer, mach dich damit bald von hinnen und werb eine große mänge Volckes, so viele du immer bekommen kannst."

Nachdem Vespasian sich entfernt, ruft Titus einen Boten herbei, um durch ihn dem Kaiser seine Feindschaft anzukündigen. Bei Shakespeare ist dieser Bote als c l o w n bezeichnet und geberdet sich auch nach Art der Shakespeare'schen clown's. In der deutschen Bearbeitung ist dieser Umstand sonderbarer Weise nicht benutzt worden, obwohl doch sonst auch in den Tragödien der Hanswurst seine Rolle hat.

Auch in diesen letzten Akten ist die Handlung der Tragödie im Vergleich zu dem Shakespeare'schen Stücke außerordentlich vereinfacht. Es fehlt die ganze Scene, als Titus die Pfeile mit den Zetteln, auf welche die Namen verschiedener Götter geschrieben sind, vertheilt (übrigens eine Scene, in der Shakespeare's Genius ganz unverkennbar ist), auch ist vorher das Suchen der Lavinia (Andronica) in Ovids Metamorphosen weggelassen, ebenso später die Sendung des Knaben Lucius an die Söhne der Gothenkönigin, mit dem Horazischen Vers »Integer vitae« etc. Der Kaiser empfängt den Boten, der ihm im Auftrage des Titus das Schwert überreicht, und einen Brief, in dem ein Scheermesser liegt. Der Kaiser, wüthend hierüber, sowie über die Nachricht des Boten, daß des Titus Sohn mit einem Heere heranziehe und Alles vernichten wolle, läßt den Boten aufhängen.

Der 6. Akt enthält nur die Scene (bei Shakespeare IV. Akt, 2. Scene), in welcher über das schwarze Kind, mit welchem die Kaiserin so eben niedergekommen ist, verhandelt wird. Die Wärterin oder Amme ist hier als „W e i s e M u h m e", während des Dialogs auch als „Weise Mutter" bezeichnet. Sie bringt das schwarze Kind herbei, um es dem Morian zu zeigen, trifft aber erst die Söhne der Kaiserin an, denen sie denn auch verrathen muß, in welchem Verhältniß der Mohr mit deren Mutter gelebt, und

daß er der Vater dieses Kindes sei. Als die Kaiserin bei der Niederkunft gesehen, daß das Kind schwarz sei, sei sie sehr erschrocken gewesen und habe der Wärterin befohlen, es sogleich dem Morian zu bringen, damit der es heimlich auferziehen lasse. Die Söhne der Kaiserin, welche besorgt darüber sind, daß durch dieses Kind, wenn der Kaiser davon erführe, ihnen Allen große Verlegenheit bereitet werden würde, sind entschlossen, dasselbe zu tödten, und da Saphonus schon das Schwert gegen das Kind gezogen, tritt der Mohr dazwischen und entreißt ihnen das Kind:

„Morian. Nicht, nicht, laß bleiben, und bringe es nicht umbs Leben, denn ich mercke es ist mein Kind, oder ich schlage dich zwischen die Ohren, daß du nimmer von hinnen kömpst."

Der Mohr erklärt nun den beiden Söhnen ganz ohne Rückhalt sein Verhältniß zu deren Mutter; er sei übrigens ihr Diener gewesen und habe schon deshalb auch in diesem Punkte ihren Wünschen nachkommen müssen.

Als die „weise Mutter" dem Morian auf sein Befragen antwortet, daß bei der Geburt dieses Kindes Niemand zugegen gewesen sei, als sie allein, ersticht er das Weib; die Söhne, meint er, würden wohl um ihrer selbst willen davon schweigen, und fährt dann fort, zu dem Kinde sich wendend:

„Du aber mein hertzlieber und newgebohrner Sohn, wollten dich deine Brüder umbbringen. Nein, das müßten sie nicht anfahen, oder sie würden mit sterben müssen. Du hast eine Gestalt an dir gleich wie ich, ausgenommen eine spitze Nase und Kin gleich wie die Mutter hat, aber man pfleget zu sagen, da sitzet der Teufel ein. Du bist gleich nun Fleisch von meinem Fleische und Bein von meinem Bein, ich muß nun aber dazu bedacht sein, wie ich dich auffs erziehe, daß du dermal eins gleich deinem Vater kannst nachthun. Hundemilch Käse und Wasser sol deine Nahrung seyn, bis so lange du gehen kannst, so wil ich dich in allen Sachen üben, damit du solst hart lernen, und dermal eins ritterlich streitten und kempffen, auch Harnisch für deinen Händen entzwey reissen, gleich wie ich. In aller Schelmerey und Mörderey wil ich dich abrichten, damit du keinen Teufel achtest, und bei großen und hohen Weibsbildern ein solch gratia und Gnade erlangest, gleich wie ich, daß sie sich auch endlich für dir fürchten müssen." *)

*) Auch hier vergleiche man die analoge Stelle bei Shakespeare, der sich weit kürzer faßt:

„Aaron: . . . Komm, du breitmäul'ger Schelm, ich trag dich fort,
Denn du hast uns in all' die Noth gebracht.

Bei Shakespeare faßt der Mohr den Plan, dem Kaiser statt dieses Kindes ein anderes, weißes, unterzuschieben, das er sich von einem ihm bekannten Weibe verschaffen wolle. In unserer deutschen Bearbeitung ist jedoch nur davon die Rede, daß der Mohr das Kind zu seinem, des Morian, Vater „nach dem Berge Thaurin" bringen wolle, um es von diesem heimlich auferziehen zu lassen. — „die Kayserin mag nun auff ein frisches denken auffs folgende Jahr".

Der 7. Akt beginnt (wie bei Shakespeare der 5. Akt) mit der Ankunft des Gothenheeres unter Führung des Vespasianus (bei Shakespeare Lucius). Vespasianus berichtet dem Publikum von den schauderhaften Verwüstungen, die er bereits in Italien angerichtet. Er habe jetzt „sechtzig tausend Räuter in vollem Küraß, und hunderttausent man zu Fuß. Damit habe ich jetzt durch ganz Italiam gezogen, und alle Städte worein wir gekommen gar zerschleiffet, daß kein Stein mehr auff den andern lieget" ꝛc.

Nun bringt ein Soldat den Mohren nebst seinem Kind gefangen. Diese Scene ist von der Ausführung bei Shakespeare darin abweichend, daß der Mohr bei Shakespeare nicht um sein eignes Leben bittet, wohl aber um das seines Kindes, und erst, als ihm diese Bitte gewährt ist, den ganzen Hergang aller Greuel, die meist durch seine Veranlassung verübt worden sind, mit entsetzlichem Gleichmuth, ja mit Genugthuung berichtet. In unserer Bearbeitung verspricht er, Alles zu erzählen, wenn man ihm sein eignes Leben schenken wolle. Als darauf der Mohr in ganz ausführlicher Weise den Zusammenhang aller jener Scheußlichkeiten berichtet, und seine Theilnahme daran eingestanden hat, befiehlt dennoch Vespasianus, ihn dem Henker zu überantworten, und sein Kind mit ihm.

Morian.

Wo nun, harre ein wenig, sol ich Hangebeeren fressen, kom ich heute noch zeitig genug, kan es dann nicht anders sein, daß ich sterben muß, so bin ich willig, weil ichs gar wohl und vorlängst verdienet. Aber ich bitte euch, erbarmet euch meines Kindes, und laßt es nicht mit mir sterben, denn es hat noch nichts

Mit Wurzeln füttr' ich dich und wilden Beeren,
Mit Rahm und Molken; Ziegen sollst du saugen,
In Höhlen wohnen; so zieh ich dich auf
Zum tapfern Kriegesmann und General." (ab.)

böses gethan. Lasset es aber zur Kriegesrüstung aufferziehen, so weiß ich fürwar, es sol ein tapffer und streitbarer Held werden.

Vespasianus.

Deines Kindes wil ich mich erbarmen, und es zu streiten und kempffen aufferziehen lassen, aber du mache dich bald von hinnen. (Gehet fort.)

Morian.

Hette ich doch all mein Tage nicht gedacht, daß ich noch sollte auffs letzte erhencket werden, nun so gehe fort und erhencke mich geschwinde weg, ehe ich noch mehr dran gedencke. (Gehet weg.)

Zwischen diese und die nächste Scene ist nun ein Monolog des Kaisers eingeschoben, welcher zu erkennen gibt, in welcher großen Noth und Besorgniß er sich befindet, da von seinen Kriegsleuten ihn immer mehr verlassen, während das ihn bedrohende Heer des Andronicus immer gewaltiger werde.

Hieran schließt sich dann die Scene, in welcher (bei Shakespeare) Tamora und ihre beiden Söhne verkleidet vor das Haus des Titus Andronicus kommen, um — nach dem Plan der Kayserin — erst seine „Krieges-Practiken" zu erspähen, und dann wo möglich „ihn sampt seinen streitbaren Sohn Vespasianum" heimlich zu ermorden. Gerade diese Scene ist von Shakespeare in einer Großartigkeit behandelt, von welcher die deutsche Bearbeitung auch nicht das geringste ahnen läßt. Darauf rechnend, daß der alte Titus in der Zerrüttung seines Geistes sich leicht täuschen lassen werde, kündigt im Shakespeare'schen Stück Tamora in ihrer schwarzen Verhüllung sich selbst als die Rache an, die sich dem Titus zur Verfügung stelle, und ihre beiden (ebenfalls verkleideten) Begleiter als „Raub" und „Mord". Diese Allegorie fällt in der Bearbeitung ganz weg. Die Kaiserin kommt hier mit ihren beiden Söhnen, alle drei „vermumschantzet", vor das Haus des Titus und kündigt ihm an: die Götter hätten sie gesendet, daß diese ihre beiden Begleiter ihm mit Rath beistehen, um die Feinde schnell zu überwinden. Titus spricht oben vom Fenster herab, dieselben sollten ihm „gar angenehm sein", worauf die Kaiserin sich entfernt und ihre beiden Söhne zur Ausführung des neuen Verbrechens daläßt. Nun kommt Titus herunter, ruft gleich einige Soldaten herbei, welche die beiden von ihm wohl

erkannten Söhne der Kaiserin festhalten und binden müssen, dann spricht Titus zu den Beiden:

„Nun ihr ehrvergessnen und mörderlichen Schelme, meynt ihr daß ich so gar von sinnen kommen bin, daß ich euch nicht kennen sollte. Ziehet ihn die Kappe vom Angesichte. Seyd ihr nicht der Kayserinnen Söhne, und meynet mich verrätherlich umb mein Leben zu bringen." *)

Titus läßt sich sogleich „ein Scheermesser und ein Schlachttuch" herausbringen; er hängt sich das Tuch wie ein Schlächter um, und läßt dann erst den einen der Söhne festhalten und das Blut in einer ihm gebrachten Schüssel auffangen. Hier heißt es dann wörtlich:

„Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden, aber sie halten ihm das Maul zu. Titus schneidet ihm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß. legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden. Titus: Nun kom du ander auch heran. — Helt ihn eben so die Gurgel herüber. Er weigert sich hefftig zum Tode, wil reden, aber sie halten ihm das Maul zu. Titus schneidet ihm in die Gurgel, das Blut wird auffgefangen, darnach todt an die Erden gelegt.

„Nun habe ich ihnen die Gurgel beyde halb abgeschnitten, was ich aber nun geschlachtet, darüber wil ich selber Koch seyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken, und sie in Pasteten backen, worauff denn den Keyser sampt ihrer Mutter zu Gaste bitten wil, und alßbald ein Friedes Boten nach dem Keyser schicken."

---

*) Bei Shakespeare ruft hier Titus den Sohn des Marcus Andron., Publius, sowie seine Soldaten herbei, und fragt dann den Publius:

Kennst du die zwei?

Publius.

Die Söhne, denk' ich, sinds
Der Kais'rin, Chiron und Demetrius.

Titus.

Pfui Publius, wie gröblich du dich irrst!
Der Ein' ist Mord, des Andern Nam' ist Raub.
Drum binde sie mir fest, mein Publius;
Cajus und Valentin, legt Hand an sie.
Oft hab ich diese Stunde mir gewünscht,
Nun fand ich sie, drum bindet sie recht fest,
Stopft ihnen auch den Mund, sobald sie schrei'n.

Bei Shakespeare muß **Lavinia** mit ihren händelosen Armen die Schüssel unterhalten und darin das Blut ihrer beiden entsetzlichen Schänder auffangen. Die Handlung des Abschlachtens selbst ist übrigens bei Shakespeare bei weitem nicht so genau erzählt, wie in der oben citirten Stelle der deutschen Bearbeitung. In der Shakespeare'schen Tragödie heißt es dabei nur in Parenthese ganz kurz: „Er durchschneidet ihre Kehlen."

Die schauerliche Schlußscene geschieht nun nach dem Plane des Titus und ist ebenfalls ziemlich übereinstimmend mit dem Shakespeare'schen Text. Als der Kaiser, die Kaiserin und Alle zu dem Mahle bei Titus Andronicus vereinigt sind, heißt es weiter:

Titus gehet hin zu den Pasteten, schneidet dem Keyser, auch der Keyserin davon für, Vespasianus aber isset nichts, der alte Titus geht fürm Tische betrübet spatzieren.

Keyserin.

Warlich die Tage meines Lebens hab ich nicht bessers von Pasteten gegessen, als jetzt, kan aber nicht wissen, wovon es möge zugerichtet seyn, oder was dasselbige ist, so drein gebacket.

Titus Andron.

O schöne Keyserin, ich bitte, esset besser davon, weil er euch so wol thut schmecken, worvon er aber gemachet, wil ich der Keyserin darnach erzehlen.

Schneidet noch ein Stücklein davon, legts der Keyserinnen für.

Keyserin.

Aber mein lieber Titus Andronicus, saget, warumb seyd ihr so melancholisch, und esset nit.

Titus Andronicus.

O schöne Keyserin, esset ihr nun wohl davon, ich aber bin voll großer Betrübniß, ja der Betrübteste in der gantzen Welt, daß ich auch nicht weiß, was ich vor Angst sol thun oder anfahen.

Keyserin.

Aber ich bitte euch, saget mir, warumb seyd ihr so betrübet, und was hat euch betrübt gemacht?

Titus geht für die Andronika.

Titus Andron.

Keyserin, durch dieses elende Mensche, meine hertzliebe Tochter, bin ich

so unmenschlich sehr betrübet. Nun aber ist mir länger unmöglich, dich also elendiglich für meinen Augen zu sehen, und für Ungedult wil mir mein Hertz im Leibe zerplatzen, siehe da nimb das zu dir.

Stoßet ihr das Messer durchs Hertz, sie felt tödtlich nieder zur Erden.*)

Keÿser.

Ach ach Titus Andronicus, seyd ihr auch noch bey Sinnen, wie kömpts, daß ihr ewer eigen Fleisch und Blut ermordet, ach wehe dieses erbärmliche Wesen.

Titus Andron.

Ja Keÿser, die größeste Pein und Hellen Angest meines Hertzen, hab ich durch ihr empfangen, aber höre mich recht zu, deine verfluchte und hoffertige Keÿserin ist eine Ursache, denn sie meine armselige Tochter durch ihre Söhne die Hände hat abhawen lassen, auch die Zunge außgerissen. Wisse aber nun du verfluchte Keÿserin, daß du jetzt mit großer Anmuth von deines Söhnes Häupten gegessen hast, welche ich drinnen gebacket.

Keÿserin zittert und bebet, verschrecket sich grawsamlich.

Nun aber soltu keinen Menschen mehr betrüben, wie du mich gethan, nim also dieses dafür.

Springet mit dem Messer zu ihr, ersticht sie an des Keÿsers Seiten beim Tische.

O mordio wehe.

elt todt zur Erden.

Keÿser.

O wehe solte ich solche Mordt dulden, das ist mir unmüglich.

Zieht das Schwerdt auß, ersticht Titum Andron: fürm Tische, felt tödtlich zur Erden, Vespasian: springt über Tisch zum Keÿser.

Vespasianus.

Nun Keÿser du must wiederumb sterben, soltu auch tausende Leiber haben.

Ersticht den Keÿser, felt todt zur Erden.

---

*) Bei Shakespeare erscheint die Tochter des Titus, Lavinia, bei der Gastmahlsscene verschleiert. Nachdem die Gäste Platz genommen und das Mahl begonnen hat, fragt Titus den Kaiser, ob es von Virginius recht gethan war, sein Kind mit eigner Hand zu tödten. Der Kaiser antwortet ihm „das wars, Andronicus".

Titus. Eu'r Grund, erhabner Kaiser?
Saturninus. Weil das Mädchen
Nicht überleben durfte solche Schmach,
Und seinen Gram erneun durch ihre Nähe.

Es folgen nun noch Wechselreden zwischen Vespasianus und Victoriades, Klagen über die schrecklichen Dinge ꝛc. Der Aufruf des Marcus an die Römer, zu richten über die geschehenen Thaten, fällt hier weg; auch der Mohr, der bei Shakespeare noch am Schlusse herbeigeschleppt wird, um die Strafe zu vernehmen, welche Lucius für ihn ersonnen, erscheint hier nicht mehr, und Vespasianus schließt das Stück mit den Worten:

„So laßt uns nun hinein gehen, daß ich die Krone für jedermänniglich empfahe, aber nimmermehr werd ich können fröhlich seyn.“

Ende.

Titus. Ein Grund, nachdrücklich, streng und voll Gehalt,
Ein Vorgang, Mahnung, und gewicht'ge Bürgschaft
Für mich Unsel'gen, gleiche That zu thun:
Stirb, stirb mein Kind, und deine Schmach mit dir,
Und mit der Schmach auch deines Vaters Gram! (Er ersticht Lavinien.)

Zu bemerken ist ferner noch, daß bei Shakespeare das Essen der von den Köpfen der Söhne Tamora's bereiteten Pasteten nur ganz kurz mit zwei Zeilen erwähnt und nicht mit so widerwärtigem Behagen geschildert ist, wie hier in der deutschen Bearbeitung.

III.

Der unschuldig-beschuldigten

Innocentien Unschuld;

Eine Nachdenkliche Genuesische Geschicht in einem Misch-Spiel (Tragico Comoedia.)

Auf die Schau-Bühne geführet von

Michael Kongehl,

K. G. P. und Chur Fürstl. Br. Secretario.*)

Nahmen der Spielenden.

Eris, die Göttin der Uneinigkeit.
Calumnie, die Verläumbdung } der Eris Bediente.
Philoplut, der Geiz } der Eris Bediente.
Trügewicht, der Betrug } der Eris Bediente.
Ambrosius, Kauffmann von Genua, der Innocentien Liebster.
Hugo, } Parisische Kauffleute.
Loys, } Parisische Kauffleute.
Korimba, die Zauberin.
Innocentia, Ambrosien Liebste, nachmals Friederich Bassa.
Clara, eine Jungfrau, Innocentien Muhm.
Theodor, des Ambrosii Diener.
Solimannus, Türkischer Kayser.
Ibrahim, } Türkische Bassen.
Achmet, } Türkische Bassen.
Bajazet, } Türkische Bassen.

Stumme Personen.

Des Türkischen Kaysers Bediente.
Der Henker.

---

*) Das Stück erschien im Drucke zu Königsberg i. J. 1683.

Der ersten Handlung 1. Eingang.

Eris allein.

Hab acht du Erden Volk! Sind Götter und Göttinnen
durch Eris Kunst-Beginnen
in Schmach und Spott gebracht;
Muß Pallaß unterliegen,
die doch durch Wiz und Kunst pflegt allen obzusiegen?
zerdrümmert Junons Macht,
die Jupiter von tausend andern ehret
als Schwester und Gemahl?
Muß Mars, Neptun und Pluto selbst gestehen
daß Eris obgesiegt;
So wirst du meinem Grimm und scharfgewezten Stahl,
der Fried und Ruh zerstöret,
und den nur Blut vergnügt,
wohl nimmermehr entgehen;
Die prächtigen Häuser der Kayser zerprallen,
wenn Eris die knallende Ballen läßt fallen;
Ich heze die Herzen der Fürsten zusammen,
Ich schaffe die Flammen,
die alles verheeren
Verkehren, verzehren,
durch glimmende Glut,
Blut, Blut vergnüget meinen Mut.
Drey Diener dienen mir, die alles überwinden;
Verläumdung, Geiz, Betrug; Wenn dieses edle Drey
umschwärmt den Erden-Kreiß, so ist kein Ding zufinden,
das ihnen wiedersteht; Bliz, Hagel, Pulver, Bley,
muß vor der dreyen Macht wie leuchtes Heu verschwinden;
So hört denn mein Geschrey
ihr drey und kommt herbey.

Der ersten Handlung 2. Eingang.

Calumnie, Philoplut und Trügewicht springen aus dem Abgrund mit großem Ungestüm.

C. Was Göttin, ruffst du so? Was hast du zu befehlen?
hier ist ein treues Drey; Geruhe zu erzehlen,
was dein Begehren ist.

Eris. Mich fürchtet alle Welt;
Dem Himmel biet ich Truz; Das düstre Plutons-Zelt
hört meinem Zepter zu; Der stolzen Städte Prunken
muß, wenn mein Grimm entbrandt, durch lichterlohe Funken
zerstäubern in die Lufft; Nur Innocentie
das höchst-verhaßte Weib macht meiner Seelen Weh
und meinem Herzen Schmerz.

C. Ich leyde gleiches Leyden,
und gleichen Eifers Brand.

P. Was kann ein Weib euch beyden
vor Leyd und Schaden thun?

Eris. Du kennest meinen Sinn,
du weißt daß ich ein Feind der Lieb' und Eintracht bin.

S. Ich auch.

P. Weil nun diß Weib mit ihrem Ehgenossen
dem freundlichen Ambroß' ein Eintracht-Band geschlossen,
so zürnet ihr darob?

Eris. Ja freilich; und mit Recht;
Wir hassen wie du weißt das gräßliche Geschlecht,
das uns zuwidern lebt, und nur zu dienen fleget,
der stolzen Einigkeit.

C. Dein Eyfer sey geleget
o Göttin! Trügewicht dein Knecht, wird Macht und Witz
und alles wenden an, diß Paar gleich einem Blitz
von ihrer alten Lieb' und Einigkeit zu trennen;
Und wann es dir gefällt, so soll ihr Liebes-Brennen
in Eyß verwandelt seyn.

Eris. O Trügewicht, mein Licht,
thu, was du leisten kanst, verlaß die Göttin nicht,
die dir so manches mahl mit ihrer Hülff gedienet,
gebrauche deiner Kunst.

T. Ich' habe mich erkühnet
oft manches Erden-Kind, das viel verschmitzter war,
als Innocentie, zu bringen auf die Bahr,
durch meine Renk' und List; Und sollt ich' nun erliegen?
o Nein; ich wil den Stolz der stolzen Feindin biegen
und siegen über sie.

Eris. So geh dann immer hin,
und, thust du, was du sagst, so bleibt dir zum Gewinn
mein Kind Calumnie; Sie soll sich dir ergeben
zum treuen Ehgemahl.

T. Ich opfre dir mein Leben,
o Göttin, Eris auff, vor die versprochne Gunst,
und stille deinen Wunsch nach meiner tieffen Kunst;
Drauff lebe wohl! (gehet ab.)

Eris. Du auch; der wird sich schon bemühen
das, was er zugesagt, in Eyl zu vollenziehen;
Ihr zwey geht gleichfalls hin, und wenn dem Trügewicht,
(das doch nicht glaublich ist) List oder Macht gebricht,
so steht ihr ihm zur seit' und helffet was erfinden,
damit diß Unglücks-Paar komm zu den düstren Gründen.
da Styx und Lethe rauscht.

P. Ich wil schon seyn bedacht
wie einer oder beyd', im fall des Goldes Macht
noch eine Macht vermag, erhäng' an göldnen Strikken,
Geld kan ja sonst die Welt und manchen Held berükken;
Ich scheide; Lebe wohl!

Eris. Fahr wol und schaue zu,
daß mein Befehl gescheh.

T. Ich wil nicht haben Ruh,
biß Innocentie die Unruh wird verspüren;
Leb' Eris wol!

Eris Du auch. Der Donner mag sie rühren
und stürzen Höllen-ein, wird das verruchte Paar
Ambroß' und Innocent' entwischen der Gefahr
der drey-gestellten Nez'; Ich wil mich jezt gesellen
ins Proserpinen Tahl, und ihnen Plaz bestellen. (gehet ab.)

Der Ersten Handlung 3. Eingang.

Loys, Hugo, Ambrosius.

L. Es ist wahrhaftig zu belachen,
daß wir uns auf der Reiß nicht wakker lustig machen
mit schönem Frauen Volk; Wer weiß was unser Hauß
läßt jezt vor Buhlen ein und aus;

Es ist uns Männern schon gemein;
Die Kinder kommen her, von wem sie wollen,
Wir müssen doch die Väter sein.

H. Ich denk' aniezt an jene Schrollen,
da Herr Cornelius zwey ganzer Jahr
von seinem Hauß' entfernet war,
und als er nach der Zeit der Frauen zugesprochen,
da lag sie in den Wochen.

A. Der Stockfisch hat gewiß ein starkes Haar getragen,
die Hörner zu verschlagen.

H. Von seinem Haar weiß ich zwar nichts zu sagen,
das aber weiß ich mehr als wol
daß er viel tausend Brüder hinterlassen,
und wenn ich recht die Wahrheit sagen soll,
so sind wir drey vielleicht in diese Roll zu fassen.

C. Vor meine schwer ich wahrlich nicht;
Ich kann mir leicht die Rechnung stellen,
Das was ich thu bey meinen Mitgesellen,
Das thu mir auch ein ander Bösewicht.

H. Vor Augen stellt mein Weib sich Engel-rein,
wer aber weiß, was sie im Schilde führet:
Der mag ihr trauen,
der auf der Weiber Treu wil eine Brükke bauen.

A. Ihr schimpft das Frauen-Volk auch mehr als sichs gebühret,
es ist noch nicht so böß', als ihr es ausgebracht;
Von euren sag' ich nichts; Ihr habt zu sagen Macht,
von meiner sag ich nur, daß ich sie stets getreu,
von solchen schnöden Lastern frey,
und nichts an Ihr als Unschuld hab verspüret.

C. Herr seht euch vor, das ist die Art der Kazen,
die lekken vorn, indem sie hinten krazen;
Der Apffel scheint oft schön nach unserm Sinn,
und stekt dennoch ein Wurm darinn.

H. So gings mir auch, zu anfangs dacht' ich gar
es hätte sich mit mir die Tugend selbst vermählet,
und da man kaum sechs Wochen ausgezehlet
da lernt' ich schon an meiner bösen Sieben,

es sey das alte Sprichwort wahr:
Wer Weibern traut, hat in den Wind geschrieben.

A. Er schreyt vielleicht zu grausam in den Waldt,
drum hört er daß es grausam widerschallt;
doch lösch' ich nicht was mir nicht brennet;
Ein jeder seine Frau am besten kennet!
Nur rühm' ich meines Weibchen Zucht und Treu,
ich sag' und bleibe stets dabey,
daß Innocentia die Unschuld selbsten sey.

C. Ihm zu gefallen wil ichs auch wohl endlich sagen;
doch ist nicht alles Gold, was gleich dem Golde blinkt.

H. Es sind nicht alle Köch, die lange Messer tragen;
Die sieht oft greulich aus, die sich am meisten schminkt.

C. Wie keine Burg noch Festung ist zu finden,
die man durchs Geld nicht übermannen kan;
So sez' ich tausend Gülden dran,
ich wil auch eure Schanz leicht überwinden.

A. Und wenn ihr euch verkehrt in güldnen Regen,
so setz' ich tausend Thaler fort dagegen,
ihr werdet doch mit nichten
dergleichen Thun, als ihr euch rühmt verrichten.

H. Nur Hand darauf.

C. Die geb' ich.

A. Ich imgleichen.

H. So recht; ein Wort, ein Wort, ein Mann, ein Mann.

C. Begehret nur selbst, was wolt ihr vor ein Zeichen?

A. Sagt, was ihr wollt, ihr kommt bey ihr nicht an.

H. Die Wett' ist klar; Vollführt nur das Beginnen;
Nur einer kann gewinnen.

A. Es bleibt dabey; Ein Schelm der zieht zurück.

C. Es bleibt dabey; Ich kenn der Weiber Tük';
Ihr solt, was ihr nicht wolt, noch glaubt, im kurzen schauen.

A. Thut was ihr könnt; Ich traue meiner Frauen.

C. Traut immerhinn, ihr solt es bald bereuen;
Mich soll das Geld und eure Frau erfreuen.

A. Verspizt euch nur; Laßt euch die Hoffnung speisen.

C. Das thu ich auch, und schikke mich zum reisen.

Es erscheinen hier wieder Trügewicht und Philoplut. Beide rühmen sich, was sie Alles bei den Menschen vermögen. Dann stacheln sie sich an, in ihren Bemühungen zu Innocentia's Verderben fortzufahren, womit der Akt schließt. (Die Aktschlüsse werden jedesmal durch die Parenthese: „Wird zugezogen" angegeben.)

Der andern Handlung 1. Eingang.

Lops allein.

Daß dich der Hagel muß schlagen zu Stükken!
will es mir denn gar nicht glükken?
Ich hätt' es nun und nimmermehr gedacht,
daß ein so treues Weib solt' auf der weiten Erden
als Innocentia gefunden werden;
Was hab ich nicht vor schöne Briefe gemacht,
was hab' ich ihr nicht vor Geschenke geschikket,
und habe doch kein Zeichen ihrer Gunst,
ja nicht die minste Gegenhuld erblikket;
Mein höflich seyn schäzt sie wie Rauch und Dunst,
und was ich ihr geschikt, das schikt sie mir zurück';
Ich trau man solte wol mehr schwarze Schwanen schauen
und weisse Raben, als dergleichen treue Frauen;
Ein solches Tugend Bild und mehr als seltne Glük
ist diesem Stockfisch nicht allein zugönnen;
Ambrosius wird sich mit Disteln laben können;
dem Esel sind die Rosen viel zu viel;
Doch was bemüh ich mich um eines andern Weib?
wär' ihre Gunst nur meiner Sorgen Ziel,
so wolt ich viel lieber ein Gläßchen ausleeren
von Bacharachs Beeren,
wolt' essen vom Schinken
und frisch dabey trinken;
allein es quählt mir sonst was meinen Leib;
Ich soll, der Henker hol mich! tausend Gulden geben,
die wachsen nicht auf einem Baum;
Wie mancher Sturm umsaust mir Naas' und Ohren,
eh ich so viel und noch wol kaum,
mit Sorg und' Müh und Ueberdruß kan heben;

Nun geht Intreß und Kapital
auf einen Schlag, auf einen Tag verlohren;
das steht wahrhafftig kahl,
so großes Geld mit trunknem Maul verzehren,
das heißt wol recht den Pauren scheeren!
Wenn nun Aesopus mehr zu finden,
so hab' ich nun noch einen Fund im Sinn;
Geht dieser an, so ist mir wol gerathen,
mißräht er dann, so komm' ich um den Braten;
Ich will zur weisen Frauen hin;
Das Hexen-Pak pflegt sonst noch was zu wissen,
und schau, bei meiner Treu!
da kommt ein altes Mormel-Thier,
ich schwere schier,
daß eben diß die Donner-Kaz Korimba sey,
Ich muß Sie grüssen.

Der zweiten Handlung 2. Eingang.

Korimba, Loys.

K. Beelzebub, Styx, Lethe, Phlegeton!
Bell, Rhadamand, Avern und Acheron!
L. Was ist das vor eine tolle Sprach?
Mutter, könnt ihr mir nicht weisen nach
Wo die weise Frau Korimba sey?
K. Ja, mein Sohn, komm nur was näher bey,
Ich bin selbsten die, nach der ihr fragt,
sagt nur an was euch von mir behagt?
L. Seyd ihr die, so wißt ihr wol vorhinn,
Was mir fehlt, und quählet meinen Sinn.
K. Was ihr wolt, das weiß ich, doch nicht gar,
drum entdekt und macht es offenbahr.
L. Sagt mir erst, ob ihr auch schweigen wolt?
K. Wer nicht schweigt dem bin ich selbst nicht holdt.
L. Könt ihr thun, was ich von euch begehr?
K. Kan ichs nicht, was kommt ihr dann hieher?
L. Hört, hier wohnt Ambroß' ein Handelsmann;
kennt ihr ihn und sie, so sagt es an.

K. Herr Ambroß ist auf die Meß verreißt.
C. Wißt ihr auch wie seine Liebste heist?
K. Sie ist meine nechste Nachbahrinn,
da ich schier als wie zu Hause bin.
C. Sie ist schön, und ihrem Mann getreu.
K. Ja, sie hält auf solche Quakkeley.
C. Sie schikt alles was man schikt zurük.
K. Weil sie nicht erkennt ihr eignes Glück.
C. Keinen Menschen läßt sie zu ihr ein.
K. Ja, sie will bei keinen Buhlern seyn.
C. Ihr zu Lieb bin ich hierher gereißt,
da sie mir doch keine Lieb erweißt.
K. Eure Reis' um ihre Lieb und Gunst
ist wohl ganz vergebens und umsunst.
C. So verlihr' ich, ach! ein grosses Geldt,
das ich jüngst auf eine Wett gestellt,
wo ich nicht ein Zeichen bring herbei,
daß sie mir recht hold gewesen sey.
K. Das ist ein verzweiffelt-böses Stück,
doch vertraut euch mir und gutem Glück;
weiß die „Höll" hierinn noch einen Raht,
so sollt ihrs erfahren in der That;
Tretet ab, ich will sie drum beschweren!
daß sie mir und euch soll Hülff gewehren.
C. Ich ergeb mich eurer Wachsamkeit,
und erwarte bald darauff Bescheidt. (gehet ab.)

Es folgt nun eine Zauberfaxe zwischen Korimba und Trügewicht, den die Erstere aus der Hölle heraufbeschwört und ihn befragt, was Loys thun soll, um die Wette zu gewinnen. Trügewicht gibt hierauf den Rath mit dem Kasten, in welchem Loys sich verbergen soll, um in Innocentia's Schlafgemach zu kommen. Hieran schließt sich eine Scene zwischen Innocentia und deren Mädchen Clara. Erstere klagt, daß sie so lange getrennt von ihrem Ehgemahl sein müsse. Clara räth ihr, Gesellschaft zu suchen. Innocentia erwidert:

Du singst, mein Kind, als albre Mädchen pflegen,
schweig still und laß das plaudern unterwegen.

C. Ich möchte doch den Cavalier wol wissen
der sie, Frau Muhm, so offt hat lassen grüßen?

J. Ich kenn ihn so, wie du den Bapst magst kennen;
Mir daucht, ich hört', er läßt sich Loys nennen.

C. Huy! ein Franzoß? das sind verschmizte Köpffe,
die lieben nur die schönsten Gotts-Geschöpffe.

Jetzt kömmt Korimba, Innocentien bittend, den Kasten bei sich im Gemache zu verwahren, aber ohne daß sie irgend welche Bestimmung dieses Kastens angibt. Der Kasten, in welchem Loys sich befindet, wird gebracht und Korimba geht. Clara ist neugierig, zu wissen, was darin sei; aber Innocentia antwortet:

J. Wer alle Quackeley,
und was ihm nicht geht an, wil wissen,
der wird vom Fürwiz hören müssen.

C. Wer weiß ob nicht die Wettermacherinn
Was böses hat im Sinn?
Man hat wol eh die Schlang' im Schooß gehäget,
die uns hernach zu stechen pfleget.

J. Kehr' ach! vor deiner Thür; Bekümmre dich um dich.

C. Umb dieses alte Thier, Frau Muhm, beschimpfft sie mich;

J. Hör auff, und schau im Hauß', ob alles wol mag stehn;
Wir wollen bald zur Ruhe gehn.

(gehen ab, wird zugezogen.)

Der zweiten Handlung 5. Eingang.

(Loys eröffnet von inwendig den Kasten, steiget heraus, und spricht etwas leise:)

L. Schaut hier von Menschen-Fett ein Licht;
Bey dessen Schein, soll, wie Korimba spricht,
kein Mensch vom Schlaf erwachen;
ich muß darin die Probe machen.

(Er zündet das Licht an, hält es in der Hand und spricht weiter:)

dem Narren muß man so die Kolbe lausen!
ein Quentlein alter Weiber List,

ist offtmals mehr zu preisen
und besser als die Weißheit aller Weisen;
Sagt nun ob nicht das Sprichwort Wahrheit ist:
Woselbst auch selbst der Teufel nicht kan hausen,
da schickt er hin ein alt-verlebtes Weib;
Wie dörfft ich mich doch ewig unterstehen,
und kostet' es gleich meinen besten Leib,
ohn' ihren Raht, ein solches zu begehen;
Doch leere Wort die füllen nicht den Tisch;
Ich muß so lang das Eysen heiß ist, schmieden;
Heut', eh die Nacht vom Tage wird geschieden,
verhoff' ich noch zu fangen einen Fisch,
der tausend Thaler wehrt soll seyn;
Man solte sich wohl bilden ein;
ich werde gar den güldnen Dreyfuß finden,
den dort die Samier von ohngefähr erwischt,
als sie gefischt;
o nein! ich darff mich keiner Schwierigkeit
Bei diesem Fischzug unterwinden,
Hier ist kein Nez, kein Fluß, kein Fischer-Kleydt
Und nun, nun gehts drauff loß!
Erst will ich die künstlichen Bilder beschauen,
Damit Ambrosius mir destomehr muß trauen;
dort hängt der kleine Liebreiz bloß,
mit offner Brust und Lieb-entflammtem Herzen;
Dort sieht man wie die Huldgöttinnen scherzen;
Zwey schöne Stük, die nach der Kunst gemacht,
die Zeuxis oder gar Apell hervorgebracht;
Die andern Bilder laß ich fahren,
die Zeit zu besparen;
Ich hoffe noch was bessers zu erlangen,
und schau, zum guten Glük!
da seh' ich ihre Schlüssel hangen.

(Er schleust ihren Kasten auff, nimmt darauß nebst einem Brustbild einen Trauring, und anders, sagend:)

O wunderschönes Meister Stück!
diß Brustbild macht mir eine frohe Brust,
und dieser Ring, der vor ein Trau-Ring war,

soll künfftig, mir zur Freud und Lust,
diß gar zu treu verliebte Paar
in Trauren stürzen und Gefahr;
Noch eine Schanze muß ich wagen;
Ihr eigner Leib soll mir ein Merkmahl weisen;
Geht dieses an, so weiß ich recht von Glük zu sagen.

(Er gehet zu ihrem Bett, hebt die Oberdekke ein wenig auff, und nachdem er ihre Schönheit in etwas betrachtet, tritt er zurük, sagend:)

O unvergleichlich schönes Bild!
das Schönheit, Zucht und Tugend angefüllt,
du bist weit mehr als Venus selbst zu preisen;
dein, mir zum Glük, verschloßnes Augen Paar,
Hegt lautre Liebes-Pfeilchen,
dein Gold-geflammtes Lokken-Haar,
und dein Rubinen Zukker-Mäulchen,
würd' auch den Timon liebend machen,
dein Anmuth-reiches Wangen-Prangen,
und deiner zarten Händchen Zier
ach! halten mich in dich gefangen;
O dörfft' ich! aber nein! Ich hemme die Begier
bei so gestalten Sachen,
es möchte mir sonst auch wie dort der Circe gehen;
Das beste das mir helffen soll,
damit ich auch verhoffe zu bestehen,
und mich aniezt macht tausend Freuden-voll,
das ist ein schwarzes Mahl an ihrer linken Hand,
und eben diß soll meinen Gegenstand,
gleich einem Donner-Knall zu boden schlagen;
Nun hab ich gnug gefischt; Nun lösch ich aus mein Licht,
Still! Still! verrathet mich bey Leib und Leben nicht;
Ich krich' ins Loch, wer mit mir wil, der mag es wagen.

(er macht den Kasten von inwendig zu, wird zugezogen.)

Der dritten Handlung 1. Eingang.

Loys kommt zu Ambrosius und Hugo zurück; er zeigt ihnen die von Innocentia genommenen Sachen, beschreibt ihr Schlafgemach und das Mal an ihrer linken Hand, worauf Ambrosius von ihrer Untreue überzeugt ist.

In der 2. Scene erscheinen Eris, Calumnie, Philoplut und Trügewicht. Eris befragt Trügewicht, was er ausgerichtet. Dieser erzählt, daß Loys seine Wette gewonnen habe; Ambrosius sei gegen ihn ergrimmt

und trachtet Tag und Nacht
wie Innocentie werd aus dem Licht gebracht
zur schwarzen Todten-Grufft; Er hat dem Knecht geheißen,
der wird das schnöde Weib mit seinem Stahl durchschmeißen
in diesem Lust-Gehölz.

Hierauf kommen Innocentia und des Ambrosio Diener Theodor:

I. So nah' und ist nicht gar nach Hauß gekommen?
T. So viel ich weiß' hat sie bereits vernommen.
I. Gnug, wenn ich nur bald meinen Schaz kan sehen.
T. Das wird wol nun und nimmermehr geschehen.
I. Was! Theodor, ist dann mein Liebster todt?
T. Ihm geht es wohl, beklagt nur eure Noth.
I. Ich meine Noth? wie soll ich das verstehen?
Du wirst ja nicht an mir ein Mörder seyn?
T. Auf schwere Schuld folgt schwere Straf' und Pein,
drum schikt euch nur iezt in den Tod zugehen.
I. Ich in den Tod'! Und was hab' ich begangen?
T. Das wißt ihr selbst, befragt nur euch, nicht mich.
I. Ich hab' mich ja nichts übels unterfangen;
T. Was ihr gethan, ist kund und zeiget sich.
I. Was ist es denn, ich muß es gleichwol wissen?
T. Pfuy! daß ihr euch noch weiß zu brennen sucht!
Wer böses thut, und nicht bereut, der ist verflucht.
I. Die Unschuld darf auch nicht vor frembde Schulden büssen.
T. Was Unschuld? schikt euch! fort! befehlt euch Gott! ich hau!

(er ziehet das Schwerdt auß, und wil sie hauen, sie aber fällt nieder, und spricht:)

I. Ach! Theodor, gedenk' an deine Frau.
T. Die Untreu muß man mit dem Schwerdt belohnen.
I. Hergegen muß man auch der Unschuld schonen;
So rein der heitre Sonnen-Schein,
so wahr der wahre Gott beherrscht den Kreyß der Erden,
so wahr ich eins wil ewig selig werden,
so wahr bin ich von aller Untreu rein.

T. Ihr macht mich stuzig, Frau, ich weiß nicht wie mir ist.
J. Wo du ein Christ, wo du ein Mensch nur bist,
und wo du wilst ein gut Gewissen hegen,
ja, wo du nicht wilst ewig seyn verlohren,
verflucht, verdammt, den Teuffeln auserkohren,
so laß dich doch mein Unschuld-Sinn bewegen;
Ich weiß, und sterb darob, ich weiß von keiner Schuld.
T. Ihr habt doch eure Lieb' und Huld
wem anders, als ihr solt, erwiesen;
J. O Lügen! o Betrug! die aus der Höll' entsteht.
T. Ihr liebt ja den Loysen;
J. Den kenn' ich nicht; Ach denkt doch wie mirs geht!
T. Ihr seyd ja jüngst bey ihm im Bett gewesen;
J. Die Lügen hat der Lügen-Geist gemacht;
So wahr ich hier und ewig wil genesen,
ich werd' ohn alle Schuld verdacht.
T. So steht denn auf, ihr habt mich übermannt;
Geht hinn, wohinn ihr wolt, ich aber bin verbannt,
und darff hinfort nicht mehr vor meinen Herren kommen.
J. Warum?
T. Dieweil mir nun die Zeichen sind benommen,
die ich von eurem Tod zu bringen theur verheissen.
J. Was sollen das vor Zeichen seyn?
T. Ich soll aus eurem Kopff, Zung, Haar und Augen reissen.
J. Still! haltet euren Unmuth ein;
Ihr schenkt mir iezt aufs neu mein Leben,
und ich wil euch einen Anschlag geben,
wie euch und mir forthin zu helffen sey,
damit ihr könnt im Dienst, und ich beim Leben, bleiben.
T. Das kommt mir vor als lauter Phantasey;
Bleib ich im Dienst, so muß ich euch entleiben,
und euren Tod kan ich durchaus nicht sehn.
J. Verschneidet mir mein Haar, und nehmt die Zung und Augen
von einem jungen Lamm, das kan ja leicht geschehen.
T. O kluger Rath, der wol vor euch und mich kann taugen!
Gott sey gelobt, der euch diß in den Sinn gebracht,
Nehmt hin mein Ober-Kleyd, umb besser fortzukommen.
J. Nehmt ihr dagegen hin mein abgeschnittneß Haar;

Sagt, daß ihr mir das Leben habt genommen,
und macht dabey mein' Unschuld offenbahr.

T. Vor Unmuth sag' ich nichts, als tausend gute Nacht. (gehet ab.)

Der dritten Handlung 4. Eingang.

Innocentia allein.

Ach Gott! So bin ich nun von aller Welt verlassen!
Wil denn kein Mensch sich einer Armen
und hülff-beraubten Weibs-Person erbarmen:
Wo soll ich Trost, wo soll ich Raht und Rettung fassen!
Wer wil mein Herz, mein Unruh-volles Herz
nur durch ein Lindrungs-Wort zufrieden sprechen;
mein Herz, das schier vor Angst und überhäufftem Schmerz
sich möcht' in tausend Stükke zerbrechen,
Ach trauter Schaz, ach! allerliebstes Leben,
wie hab' ich euren Grimm so sehr auf mich geladen?
Mein Leben zwar umb und vor euch zu geben,
und, wenn es euch gefällt, zu sterben,
soll meine Lust und Herzens Freude seyn;
Nur das ist schwer und würd' auch meinen Ehren schaden
wenn ich von allen Schulden rein,
dennoch solt' im Verdacht der ärgsten Schuld verderben.

Es folgt hier ein sechs Strophen langes Gedicht, in welchem die Schlußsylben vom Echo, als Antwort auf Innocentiens an den Wald und an das Thal gerichtete Fragen, wiederholt werden.

Dann kommt Palömon:

Der dritten Handlung 5. Eingang.

Palömon und Innocentia.

P. Wie schöner Jüngling, so betrübt?
J. Ich habe meinen Freund verlohren,
P. Das ist ein Fall der sich sonst offt begiebt;
wie nah ist euch der liebe Freund verwandt?
J. Er ist von der, von der ich selbst, gebohren,
und wird Ambrosius genanndt.
P. Wie lang ist er denn weg von hier?
J. Es sind bereits zwey Jahr verflossen.
P. So lang? o so vergeßt ihn schier.

J. Ach nein! Ich hab' ihn in mein Herz geschlossen,

P. Habt ihr nach ihm denn nirgends nachgefragt?

J. Mehr als zu viel, und kan doch nichts erfahren.

P. Seyd gutes Muts und unverzagt,
Gott wird schon euren Freund bewahren:
Wie nennt man euch, und wo gedenkt ihr hin?

J. Mein Nahm' ist Fridrich, und mein Weg und Sinn
ist blos gestellt nach Gottes Willen.

P. Mein Fridrich, ihr thut recht und wohl,
daß ihr nicht, wie die leichte Jugend geht,
die Uebermuht und Frevels-voll
auf eignen Kopff besteht;
Vertraut ihr Gott, der wird schon euren Unmuth stillen;
Wie dann, wann euer Freund in Morgenland solt leben,
wolt ihr euch wol dahin begeben?

J. Ja, wenn ich Mittel hätt', ich wolte freilich reisen.

P. Ey, wenn euch wer umbsonst dahin gestellt?

J. Der würde mir die größte Gunst erweisen.

P. Hört, wolt ihr mit? Ich will von euch kein Geldt.

J. Ich wil es Herr mit höchstem Dank erkennen,
wenn er mich seinen Knecht wil nennen.

P. Bekümmert euch umb nichts, wir wollen heut noch fort.

J. Was ich gehabt, ist alles drauf gegangen,
und solche Reis' ohn Geldt ist übel anzufangen.

P. Was ihr nicht habt, hab' ich, ich halt' euch hier und dort
an Speyß und Kleydern, frey.

J. Das wird der Himmel zahlen,
und ich erkenn' es Herr, mit Dank zu tausend mahlen.

P. Dem Sultan von Alkair nehm' ich vier Falken mit,
die könnt ihr, wenn ihr wolt, mit Azung unterhalten.

J. Das thu ich herzlich gern, nur thu Er was ich bitt',
und er geneigt verspricht.

P. Laßt mich in allem schalten,
und folgt mir, nun ist Zeit; die Seegel sind gespannt.

J. Ich folge; Gute Nacht, mein trautes Vaterlandt!

(gehen beyde ab.)

Der vierten Handlung 1. Eingang.

Ambrosius, Theodor.

A. Das Aaß! das Rabenthier!
doch tröstet mich, daß sie den Boßheit-Lohn empfangen;
Nichts mehr verdreußt, nichts mehr gereuet mir,
als daß sie mich so listig hintergangen;
Die tausend Thaler acht ich nicht,
ich hab wol eh so viel und mehr verlohren,
nur dessen schäm' ich mich ins Angesicht,
daß mich ein Weib, mein eignes Weib, so liederlich geschoren;
Wer weiß wie offt sie mich schon umb die Ficht geführt?
Ein Fuchs der sich von jedermann läßt greiffen,
der ist gewiß schon zahm gemacht,
sonst tanzt er nicht so bald nach allen Pfeiffen;
So läßt der Hund nicht leicht das Leder-lekken,
imfall er einmahl nur darzu gebracht;
Diß leyder! hab' ich auch an meinem Weib verspürt,
die wuste meisterlich ihr Schlangen-Gifft zudekken.
Die sind vor andern wol darann,
die immer unverehlicht leben,
sie dörffen nicht in Furcht und Sorgen schweben,
daß jemand sie mit Hörnern kröhnen kann;
Wenn sie nur ihren Leib versorgen,
so ist versorgt ihr ganzes Haus;
Imfall sie heut nur kommen aus,
was fragen sie nach einem andern Morgen;
Was sie verdienen ist vor sie,
sie dörffen nicht durch tausend Müh'
Ein falsches Thier an ihrer Seit' ernehren
das als Hyäna thut ihr Blut sucht auszuzehren;
Sie schikken ihre Senß' offt auff ein frembdes Feldt,
und kriegen noch davor ein gutes Scharwerks-Geldt;
Wie diß mein Weib gar künstlich hat erwiesen
an meinem Ehren-Dieb Loysen;
Schau aber, still! da kommt mein Theodor,
der wird mir, was ich wil, entdekken;
Er kommt mir ganz verwirrt und traurig vor;
Ich muß mich doch vor ihn verstekken. (er gehet an die Seite.)

Th. Wolt' ich doch daß mich die höllischen Hunde
nehmen und rissen in Stükken entzwey,
wolt' ich doch daß sie in hiesiger Stunde,
kämen und machten des Lebens mich frey;
Wo ist mein Herr? wo soll ich ihn erblikken?
daß ihn der Hagel mag schlagen zu Stükken!

Amb. (etwas leise) Was! wie soll ich das verstehen?
Mein Theodor pflegt so nicht anzugehen.

Th. Ist das nicht ein Teuffels Wesen? Sind das nicht verfluchte Ding',
einen tödten, der nicht schuldig? und das schäzt man noch gering;
Ja, zum Mord, zum schnöden Mord seinen treuen Diener zwingen,
das ist eins, nun merk ichs erst, von den allerärgsten Dingen;
Kein Traum, kein Türk und Tater wird so schreklich grausam seyn,
als mein Herr und ich gewesen; Pfuy? daß ichs gegangen ein.

A. Holla! das sind tolle Wort, länger kann ich auch nicht schweigen;
Theodor!

Th. Herr!

A. Bist du toll? Must du dich denn so bezeigen?

Th. Was bezeigen? was bezeigen? Wir sind beyd' ins Teufels Macht,
Ihr, weil Ihr den Mord befohlen, Ich, weil ich ihn vollenbracht.

A. Und was ist denn nun daran versehen?
Ist ihr doch nur nach Verdienst geschehen.

Th. Was Verdienst? durch eurer Frauen Tod,
leydet selbst die Zucht und Unschuld Noht.

A. Kan sie sich der schnöden Taht entbinden?

Th. Freylich, und mit mehr denn Hundert Gründen,
Aber nehmt indessen an die Zeichen,
die ich euch von ihr versprach zu reichen.

A. Was! o zeter! lebt sie denn nicht mehr?

Th. Ja; bei Gott, in weit vermehrter Ehr;
Dieses Schwert hat ihr den Kopff zerstükket,
und zu Gott den frommen Geist geschikket.

A. Hast du dich denn nicht erweichen lassen?

Th. Nein; ich müste sonst mein Leben hassen.

A. War dein Herz denn harter Felsen Art?

Th. Weil es mir so hart befohlen wardt.

A. Ach! du hast gethan nach deiner Treu,
aber ich, ach leyder! muß gestehen,

Daß nur ich allein der Mörder sey,
über den die Rach auch wird ergehen;
Hat sie denn nicht noch an mich gedacht?

Th. Als ich ihr schon einen Hieb gegeben,
wünschte sie euch noch ein langes leben,
und zuletzt, viel tausend gute Nacht.

A. Hätt' ich doch ihr letztes Wort vernommen!

Th. Ja, sie wär' auch dann dem Tod entkommen.

A. O verfluchter Grimm und Eyfer-Brandt?
du bringst mich in diesen Trübniß-Stand;
Nun ich schwer' und wil es immer halten;
Meine Lieb zu ihr soll nie erkalten,
ich wil sie auch todt im Herzen haben;
Komm' und laß uns ihren Leib begraben. (gehen ab.)

Die Veränderung der Scene führt uns nun an den Hof des Türkischen Kaiser Soliman. Derselbe ist mit Persien im Krieg; der Feind hat um Frieden gebeten, aber Soliman will nichts davon hören. Von den „Türkischen Bassen" spricht sich Ibrahim ebenfalls für Fortsetzung des Krieges aus, während Achmet räth: er möge mit den Persern, die seines Glaubens sind, Frieden schließen, und dafür lieber, mit ihnen verbunden, die Christen bekriegen.

Dann kommt ein anderer der Bassen, Bajazet, Palömon und Innocentia (Letztere jetzt unter dem Namen Friedrich) vor den Kayser führend, der entrüstet darüber ist, daß Palömon ihn mit den Falken betrogen habe. Auf Palömons Rechtfertigung spricht der Kaiser die Vermuthung aus, daß sie sich nach ihrem Pfleger, Friedrich, bangen. Innocentia wird deshalb vom Kaiser am Hofe angestellt und gelobt, ihm zu dienen.

In einer hierauf folgenden Sceue zwischen Loys und Hugo werden die Mühen und Beschwerlichkeiten besprochen, die der Kaufmann durchzukämpfen habe, um irgend einen Vortheil zu erlangen. Das Gespräch hat sonst keinen Zweck, als Loys und Hugo auf ihrer Handelsreise vorzuführen.

Unterdessen haben die Türken einen neuen Sieg gegen die Perser erfochten und der Kaiser läßt sich von Ibrahim nochmals erzählen, „wie unser Friedrich" sich in der Schlacht benommen habe. Ibrahim berichtet:

I. Ja, Kayser, es ist wahr, was ich gesagt,
der Jüngling hat sich überaus gewagt;
Gleich einem Bliz ließ er den Säbel blikken,
und hieb bald einen hier, den andern dort zu stükken.
Ich stuzte selbst, und hielte bey mir an,
ob solch ein junger Mensch sich so verhalten kan;
Ich wolte noch wol mehr, o Kayser sagen,
mit tausend seiner Art, wil ich fünftausend schlagen.

B. Auch ich hab einen Streich von seinem Arm empfangen,
wiewol nur ohngefehr, und muß es doch gestehn,
daß mir noch nie so hart ergangen.

S. So eyle denn und laß den Jüngling zu uns gehn,
wir wollen ihn nach seiner Tugend ehren.

(Bajazet gehet ab.)

I. Stell' ihn den Spahy vor zum Unteren-Bizier,
weil dieser wenig nüzt.

S. Behalt den Raht bey dir,
wir wissen von uns selbst was ihm wird zugehören;
Er soll hinfort um uns, an unserm Hofe seyn;
und schau, da findet sich der tapffre Friedrich ein.

Friedrich gehet ein, fällt nieder, und spricht:

Durchlauchtigster Kayser, Großmächtigster Heldt,
hier liegt dein Knecht zu deinen Gnaden-Füssen,
laß deinen Zorn um mich seyn abgestellt,
und laß mich nicht, was ich versehen, büssen.

S. Steh' auff du hast nichts wider uns verübt.

F. Ich hab den Bajazet von ohngefehr getroffen,
deßhalben ist mein Sinn betrübt.

S. Das zeugt vielmehr von deinem tapffern Blut,
und Geist-erhitztem Tugend-Mut,
hast auch von uns deßhalben Gnad zu hoffen.

F. Die hab ich schon, wie ich bekennen muß,
ohn mein Verdienst verspürt zum Ueberfluß;

S. Die wirst du noch weit mehr von uns verspüren;
Wir wollen, daß du solst den Fürsten Nahmen führen,
und seyn forthinn im Ottomanner Reich,
dem Achmet, Ibrahim und andern Bassen gleich.

F. O Kayser, solche Gnad ist gar zu groß vor mich.

S Es bleibt bey unserm Spruch, nach selbtem achte dich;
Dein tapffrer Geist, dein kühner Tugend-Sinn,
dein Helden-Herz erlangt jezt zum Gewinn
was dir vorlängst gebührt; Jetzt kanst du fürstlich prangen;
Wer so nach Tugend strebt, muß solchen Lohn empfangen!
(wird zugezogen.)

Die fünfte Handlung

wird wieder durch Eris eröffnet, welche in einem Selbstgespräche darüber klagt, daß Innocentia noch lebe und nicht zu bezwingen sei; und nochmals werden in bombastischer Weise die Thaten der Verleumdung, des Betrugs ꝛc. geschildert.

Dann spielt die Scene weiter am türkischen Hofe. Friedrich und Bajazet kommen:

F. Die Weiß' ist weißlich aufgebracht.
B. Dann solcher Art kan kein Betrug geschehen;
Es sey auch was er wil, der Kayser muß es sehen,
wann der zuvor gekaufft, denn haben wir auch Macht.
F. So werden wir alsdann auch destomehr betrogen.
B. Warumb?
F. Weil zweyffelsohn der Kayser dessen frey,
der Pövel hält sich eingezogen,
wolwissend daß die Wahr vor ihn zu theuer sey;
Und zum Betrug ist dieses Volk beflieſſen,
so kommt es bloß auf uns, daß wir das Bad ausgieſſen.
B. O nein! das thun die reichsten Sultaninnen,
die mit dem Geldt nichts wissen zu beginnen;
Doch haben wir uns gleichfalls vorzusehen,
es ist wol eh dem Kayser selbst geschehen.
F. Ist denn die Meß allhier so groß, wie ich vernommen,
daß Handels-Leut hieher von allen Orten kommen?
B. Fast aus der ganzen Welt, doch sollen unter allen
dem Kayser, samt dem Hof die von Pariß gefallen,
mit ihrer netten Wahr.
F. Sie sind auch theur genug,
und pflegen dies vor das dem Käuffer anzuschmieren,
im fall er alles traut, und ist nicht übrig klug.

B. Herr Bruder, St! es läßt der Kerl sich wieder spüren,
ich wett' er läßt die Kett' umbs erstgebothne Geld.

F. Das glaub ich selbst, wir wollen seiner warten,
er bringt vielleicht was mehr von seltnen Arten.

(Loys kommt mit seiner Wahr.)

L. Ich komme wieder her, in Hoffnung mehr zu kriegen.

B. Die Hoffnung fehlt und fällt;
Ich gebe nichts mehr.

L. Gar nichts? So nehmt es doch nur hinn,
Der Henker hohl mich weg! hab' ich daran gewinn.

F. Das ist der Kauffleut' Art, die können nicht betriegen,
o Nein; Was habt ihr sonst vor seltne Sachen mehr?

L. Da steht mein ganzer Krahm; Mein Herr kan selbst beschauen?
was ihm gefällt.

F. So laßt ihr mir die Ehr,
und wolt mir gleichwol trauen?

(Friedrich nimmt einen Ring und Brustbild heraus und spricht:)

F. Diß hättet ihr fort anfangs sollen weisen,
so würd' es schon verhandelt seyn.

L. Es scheint, mein Herr, er kennt die edle Stein,
die machen daß ich muß diß schöne Brust-Stük preisen.

F. Das könnt ihr mehr als wol; Da wißt ihr drauff zu laufen.

L. Der Henker hohl mich weg! ich schwer' es hoch und theuer,
viellieber wolt' ich all mein Gut verkauffen,
als dieses Stük.

F. Ihr spielt auff eurer alten Leyer,
und wißt wol was ihr sagt; Der thut ja besser dran,
der viel zugleich als der nur eins verkauffen kan.

L. So mein ichs nicht; man muß nicht meine Wort verdrehen.

B. Beyrrt uns nicht. Ihr habt Euch vorzusehen!

L. Der Henker hohl mich weg! wenn ich erzehlen solt'
auf was vor Art ich komm' an diese Sachen,
ich weiß, sie würden sich halb puklicht lachen.

B. So thut es denn, erzehlt es wenn ihr wolt,
wir sind geneigt euch zuzuhören.

F. Hier schickt sichs nicht; Es möcht uns wer verstören;
Am besten ists, wir gehen nur hinein;
Da kriegt Loys sein Geld, da sind wir ganz allein. (gehen ab.)

Der fünften Handlung 3. Eingang.

Ambrosius und Theodor, (aus der euserſten Scen.)

A. Die Pulver-Hex' hat auch nun ihren Lohn bekommen!
Was hat man denn zulezt vor Wort von ihr vernommen?

Th. Sie rief wol hundertmahl nach einem, Trügewicht!
der ſolte ſie aus dieſer Flamm' erlöſen;
Als aber niemand ihr wolt kommen zu Geſicht,
befahl ſie Leib und Seel' und alles allen böſen,
und rief mit graſſem Ach und Weh!
Ach Innocenz! ach Innocentie!

A. Sie hat vielleicht ihr Unſchuld wollen nennen?

Th. Ich hab' es anfangs ſelbſt ſamt andern ſo gedacht;
doch ward ich bald zum andern Sinn gebracht;
denn als ihr nur der Kopff fing an zu brennen,
da rieff ſie mit erbärmlich harter Stimm:
Ach Innocentia du kamſt durch mich ums Leben,
drum fühl' ich auch um dich des Himmels Rach und Grimm;
Verflucht-verdammtes Geld, das mir Loys gegeben!
durch meine Zauberey kam er in dein Gemach;
durch mich hat er das Geldt gewonnen,
und mich, ach leyder! Mich, verfolgt vor ihn die Rach;
Sie war noch mehr zu reden zwar geſonnen,
fiel aber, mit erſchrecklichem Gebrüll,
ins lichte Feur da ward es alles ſtill.

A. O hätt' ich diß gewuſt vor wenig Wochen
als noch die Hex' im Leben war,
ich hätte dem Loys wol anders zugeſprochen;
Nun iſts zu ſpäth, nun ſez' ich mich nur in Gefahr.

Th. Recht bleibt wol recht; Ihr habt noch nichts verlohren;
ſchert den Loys, er hat euch erſt geſchoren.

A. Womit beweiß' ich ihm, daß er die That begangen?
Mein Zeug' iſt tödt, von der die ganze Sach ſoll hangen.

Th. Stekt güldne Lichter auf, ſo hilft man Euch zum Rechten.

A. O ſchlechtes Recht! das man durch Geld ſucht zu verfechten;
Ich wil die Rach der Sachen Gott vertrauen.

Th. Die hoff ich noch, wils Gott, nebſt euch zu ſchauen;
Wie ſteht es mit der Reiſ'?

A. Ich habe mich bedacht,
sobald die nechste Nacht verbracht,
wil ich mich alsofort nach Morgenland erheben.
Th. Wer wolt' auch dem Befehl des Kaysers widerstreben:
Reißt hin auf gutes Glük, wer weiß was in der Fern',
Euch strahlet vor ein neuer Stern,
zum minsten kriegt ihr doch den Soliman zusehen,
das unter tausend kaum pflegt einem zu geschehen.
A. Hör, Theodor, ich traue deiner Treu.
Th. Die hab' ich, Herr nach Müglichkeit erwiesen,
A. Die hab' ich auch seither an dir gepriesen;
schau künftig zu, daß alles richtig sey
bey meiner Wiederkunft; Dir, mein getreuer Hüter,
vertrau ich Hauß und Hoff, und alle meine Güter.
Th. Der Himmel sey mit euch, reis't glücklich aus und ein!
A. Leb wol! In kurzen hoff' ich wieder hier zu seyn.
(gehet ab.)
Th. Ich weiß nicht wie es Gott so wunderbahr geschikket;
Erst war ich nur der Jungens Jung genandt,
nun hat das Blat sich glüklich umgewandt;
Ich glaube schier Gott hat mich gnädig angeblikket,
darum, dieweil ich nicht, wie ich Befehl bekommen,
der Innocentien das Leben hab genommen;
Doch hier ist nicht lang Zeit dergleichen zu erzehlen;
Vielleicht hat mir mein Herr noch etwas zu befehlen.
(gehet ab.)

Die letzte Scene des Stückes führt uns wieder an den Türkischen Hof. Soliman, von seinen Bassen — darunter Innocentia (Friedrich) — umgeben, hat bereits den Bericht von der Schurkerei vernommen, deren Loys sich gegen Bajazet und Friedrich selbst gerühmt. Loys wird vorgeführt und mit ihm Ambrosius, letzterer in türkischer Tracht. Loys bestätigt nochmals mit Frechheit Alles, was er über seinen Betrug erzählt hat. Friedrich fragt u. A.

Wie ging es dann der Frauen,
der Innocentien?
L. Wer Henkers ragt nach ihr;
Ihr ist, wie ich gehört, der Schädel abgehauen.

Friedrich entgegnet ihm, Innocentia sei nicht todt, und er werde sie bald vor ihn bringen. Da Friedrich hinweg ist, enthüllt sich nun auch Ambrosius als der unglückliche Betrogene und ruft den Kaiser um Rache an. Soliman ruft:

„Schafft fort den Henker her; Was aber zeigt sich hier?
ein fremdes Frauenbild von ungemeiner Zier?"

„Eine biß zum Gürtel nur mit bloßer Leinwand bekleidete Frauen-Person geht ein, fällt ohn alles Wortmachen dem Kayser zu Füßen —"

Der Kaiser ist äußerst erstaunt, da er in der schönen Innocentia seinen heldenmüthigen Friedrich wiedererkennt. Ambrosius fleht Innocentia um Verzeihung an, die sie ihm auch gern gewährt. Dann spricht Soliman:

Was Wunder-volle Ding' erfüllen Ohr und Augen!
was siht, was spürt man hier? Ist Fridrich eine Frau,
wie kan sie dann zum Krieg' und tapffern Thaten taugen!
Und ist er dann ein Mann, das ich fast selbst nicht trau',
imfall man die Gestalt, und was man sieht, erweget,
wie nimmt Ambrosius sie dann zum Ehweib auff?
Ein recht verwirrtes Stük, das etwas seltnes heget;
doch, bey gelegner Zeit, da soll uns der Verlauff
der so verwirrten Sach' entwikkelt werden;
Du Henker, führe du den Erz-Betrieger ab,
der Galgen ist ihm recht, der sey forthin sein Grab,
er ist nicht wehrt, daß er noch länger leb' auf Erden.

(Indem der Henker dem Loysen Ketten anleget, spricht)

L. Was ich so lang gewünscht, das muß mir wiederfahren,
der Henker hohlt mich weg; Wilst du dich, Mensch bewahren
vor gleichem Unglücks-Fall, so spiegle dich an mir;
Betrug betriegt sich selbst; Recht bricht zuletzt herfür.

(gehet nebst dem Henker ab.)

Baj. So muß Betrug zuletzt den Lohn doch kriegen.
Achm. Die Unschuld darff nicht immer unterliegen.
Ibr. Wer Tugend liebt, kan ob den Lastern siegen.
Sol. Beglückte Zwey, erhebt Euch von der Erden,
ihr solt von Uns nach tausend Angst-Beschwerden,
in Lust und Freud und Wonn ergezet werden.

Ambr. Komm ô allerliebstes Leben,
Komm mein Innocentie,
laß uns unserm Schmerzens-Weh
Gute Nacht von Herzen geben,
und in Lust und Scherzen schweben.

Inn. Liebster, das bange, das lange Verlangen zu stillen,
wollen wir beyde das Leyden in Freuden verhüllen;
Der Höchste verleyhe Gedeyen uns zweyen von oben,
so wollen wir immer und immer ihn loben;
Nun jauchzet, und schlaget in die Hände,
Das Spiel ist in Freuden zum

Ende.

IV.

Auszug

aus einem in der K. K. Hofbibliothek zu Wien befindlichen Manuscript*), geschrieben gegen Ende des 17. Jahrhunderts und betitelt:

Comoedia

Genanndt

Daß Wohl Gesprochene Vhrtheil

Eynes Weiblichen Studenten

oder

Der Jud Von Venedig.

Das Stück hat im Ganzen den Zuschnitt der alten Bearbeitungen von „Hamlet“ und „Romeo und Julie“, die Sprache ist ebenso roh, die Zoten des Pickelhäring sind von gleicher Niedrigkeit. Aber die Anklänge an Shakespeare sind hier ganz unvergleichlich geringer, als in jenen Stücken und es ist daher wohl anzunehmen, daß diese Comödie erst nach und nach aus verschiedenen Umwandelungen des von den „englischen Comödianten“ in Deutschland bekannt gewordenen englischen Stückes entstanden ist. Der erste Akt enthält einige Anklänge aus Marlowe's „Juden von Malta“ (vgl. S. 164), die Geschichte Ancilleta's und ihrer Freier hat nicht die geringste Aehnlichkeit mehr mit der Geschichte Porzia's behalten und auch die Bürgschaft des Freundes fehlt ganz. Aber auch zu den Quellen Shakespeare's, zu der Geschichte im Pecorone des Fiorentino, den Gesta romanorum oder der Ballade vom „Juden Gernutus“, ist gar keine Beziehung zu entdecken. Ein umfänglicher Auszug dieses Manuscriptes wäre deshalb

*) Dasselbe wurde mir in Wien von der K. K. Bibliothek zur Einsicht und Benutzung mitgetheilt.



kaum motivirt; dennoch möge hier eine gedrängte Inhaltangabe desselben folgen, schon wegen der wenigen Stellen in den **letzten** Akten, in denen sich einige vereinzelte Dialog-Pointen der Shakespeare'schen Comödie befinden.

Als „Agirende Personen“ sind in dem Manuscripte verzeichnet:

1. König Von Cypern.
2. Printz Von Cypern. Der Ancilleta Liebhaber.
3. Hertzog Von Venedig.
4. Jud Barrabas Hernach Joseph
5. Floretto Ein Raths Herr Von Venedig.
6. Ancilleta Seine Tochter, des Printzen Liebste.
7. Grimaldi } Der Ancilleta Liebhaber.
8. Santinelli }
9. } Zwey räthe des Königes.
10. }
11. Pickelhäring, des Printzen Diener.
12. Franciscina, der Ancilleta Magd Und Pickelhärings Liebste.
13. Factor des Printzen.

Etliche Trabanten Vnd Stadts Personen Bey dem König.

Der Schauplatz ist Erstlich der Königl. Pallast Zu Cypern, hernach die Statt Venedig.

In der ersten Scene erscheint der Prinz vor dem König und dessen Räthen, und schildert die zunehmende Herrschaft der Juden, welche dieselben durch List und alle möglichen Ränke an sich gebracht haben. Der Printz sagt hierbei u. A. — „so wir sie länger in unserm Lande wohnen lassen, haben wir über ihre Finanzen und Wucher noch etwas Aergers zu befürchten. Man weiß was sie neulich zu **Malta** vorgenommen haben. Sie dürfften wohl dermahl eins dieses gantzes Königreich den Türcken Verrathen.“ Nach längerer Berathung entscheidet der König: den Juden solle das von ihnen erworbene Vermögen genommen, sie selbst sollten aus dem Lande gejagt werden. Diejenigen von den Christen, welche bisher von den Juden betrogen wurden, sollten das Ihrige wiedererhalten, das Uebrige solle dem Fiscus anheim fallen:

> „Hierdurch wird diese Königl. Insel von solchem Ungeziefer befreit, und die Unterthanen werden sich nicht so sehr mehr auf das Leihen Vnd borgen alß auff ihr Hand Arbeith Vnd fleiß Verlaßen.“

Zwischen diesen Berathungen ist auch Pickelhäring hereingekommen und trägt verschiedene lächerliche Supplicationen vor, die ihm später mit Salomonischer Weisheit beantwortet werden.

Der reiche Jude Barrabas wird hierauf vorgefordert und wird ihm das Urtheil gegen ihn und seine Glaubensgenossen verkündet, wobei Pickelhäring allerlei Possen treibt.

Nachdem diese Angelegenheit erledigt ist, trägt der Prinz dem Könige die Bitte vor, ihm die Erlaubniß zu einer Reise zu ertheilen, da er sich schon lange vorgenommen, „die in aller Welt berühmte Statt und Republic Venedig zu besehen". Dem Prinzen wird die Reise gestattet, und Pickelhäring erhält auf seine Bitte die Erlaubniß, ihn als Diener zu begleiten.

Dann erscheint der Jude verkleidet als Soldat, „auf dem einen Aug ein Pflaster"; er bittet, ihn auf dem Schiffe nach Venedig mitzunehmen. Nachdem dem Juden seine Bitte gewährt ist, bleibt derselbe zurück und thut in einem kurzen Monolog seine Absicht kund, sich an dem Prinzen zu rächen. Er hofft wieder zu seinen Gütern zu gelangen, der Prinz aber solle den Tod durch ihn empfangen.

Im zweiten Akte bespricht sich Floretto (Rathsherr in Venedig) mit Grimaldi und Santinelli, die um Ancilleta sich bewerben, aber zurückgewiesen werden. Auf alle an Ancilleta deshalb gerichtete Fragen gibt sie ausweichende und vexirende Antworten. Endlich entscheidet sie sich: Wer ihr „dieses Jahr am fleißigsten dienen und aufwarten wird", der solle über den Andern triumphiren. Vorläufig beschließen nun die Freier, „bei dem jetzigen Fastnachts Carnaval" sich zu belustigen.

Der Prinz ist mit Pickelhäring und dem verkleideten Juden in Venedig angekommen; von Pickelhäring kommen hier einige schweinische Streiche zur Sprache, die derselbe auf der Reise begangen hat. Die nächsten Scenen betreffen dann des Prinzen erste Begegnung mit Ancilleta und seine zu ihr entbrennende Leidenschaft. Der Prinz wird auch hierbei von Pickelhäring accompagnirt, welcher gleichzeitig in der Ancilleta Dienerin sich verliebt. *)

---

*) Als der Prinz und Pickelhäring den Frauen nachblicken, heißt es:

Printz. O Himmel welch eine Dame.

Pickelh. O Helle welch ein schönes Mensch.

Der Prinz will nun in der Maske eines **Doktors** sich in Ancilleta's Haus einführen, und schickt Pickelhäring aus, um ihm ein passendes Kleid dafür auszuborgen.

Im 3. Akte treffen wir den **Juden** wieder in seiner Behausung an. Er erzählt, daß er nun durch seinen Fleiß sich wieder reich gemacht habe und sich an dem Prinzen rächen werde.

> Zu vor hieß ich Barrabas, jetzt aber habe ich den nahmen Joseph an mich genohmen, siehe dich nur fleißig vor mein Printz, denn der Joseph suchet deinen Untergang; ich bin zwar nicht der Joseph von Arimathia, aber kriege ich dich nur in meine Klauen, so will ich doch der Joseph sein, welcher dir zu deinem grabe verhelffen wirdt.

Hierauf erscheint Pickelhäring beim Juden, und wird von Diesem sogleich als des Prinzen Diener erkannt. Pickelhäring hingegen erkennt in ihm nicht den Juden aus Cypern wieder. Nach einer längern Unterredung erhält er auf sein Ersuchen das verlangte Doktor-Kleid für seinen Herrn. Dies ist aber nur das Vorspiel zu dem eigentlichen Handel. Der Prinz hat das Doktor-Kleid angelegt und seine Absicht damit erreicht, indem er darin bei Ancilleta Eingang gefunden und von Dieser mit Gegenliebe beglückt wird. Aber dem edlen Prinzen sind auch seine Geldmittel knapp geworden, und als er Pickelhäring mit dem Kleide zum Juden zurückschickt, will er gleichzeitig bei diesem eine Anleihe machen.

Als Pickelhäring dem Juden den Rock wiederbringt, bittet er ihn im Namen seines Herrn, diesem 2000 Dukaten zu leihen; innerhalb acht Tagen würde ein Wechsel anlangen und dann der Jude das Geld nebst Zinsen zurückerhalten. Nach einigem Ueberlegen willigt der Jude ein, will jedoch daß der Prinz selber das Geld hole. Als der Prinz in einer folgenden Scene

---

> **Printz.** Was war das vor ein Gesicht.
> **Pickelh.** Was war das vor ein Gusche.
> **Printz.** Welch ein wohl formirter Leib.
> **Pickelh.** Welch ein wohlproportionirter A —.

Im weitern Gespräch sagt Pickelhäring:

„Laßt uns erst essen, denn mein Magen ist so leer, als das Herz verliebt ist. Solte aber die Liebe aus dem Hertzen in den Magen schlagen, was würde wohl für ein gerumpel in den Därmen werden und was vor verliebte stuelgängel würden wir haben."

wieder zum Juden kommt und sein Anliegen wiederholt, legt ihm dieser eine „Handschrift“ vor, worin es heißt:

„Ich Endes Unterschriebener bekenne, daß mir der fromme Jude Josepho am guten gangbahren Gelde vorgestreckt hat Zweytausend Ducaten. Solche Summe verspreche ich ihm aufs lengste in einem Monat mit gleichfalls wichtiger goldtmüntze Unfehlbar zu bezahlen, wo nicht, so soll der fromme Jude Josepho macht haben, ein just Pfund fleisch aus meinem Leib zu schneiden, wo es ihm am besten gefelt.

Printz. Warum hastu nicht etwas anders anstatt des Fleisches gesetzt, wann nur kein Betrug dahinter ist.

Jud. Es ist mir eben so eingefallen, wahrlich mein Herr, ihr seid sehr argwöhnisch, Ihr wollet mir nicht glauben, Und ich muß Euch auf Euren bloßen nahmen 2000 Ducaten Vertrauen.

Printz. Aber ein Pfundt Fleisch auß dem leibe Zuschneiden, daß giebt ein großes nachdenken.

Pickelhäring. Mir aber nicht. Höre frommer Jude Sauffauß *), ich will dir wohl ein gut Pfundt aus meinem Leibe geben, so Baldt ich nur erst eine gute Mahlzeit gessen habe.

Der Prinz willigt ein; aber bald kommt er in Verlegenheit. Die Zeit verstreicht, das geborgte Geld ist fast zu Ende und der gehoffte Wechsel bleibt aus. Der Jude klagt gegen ihn auf Erfüllung des Contractes und die Sache kommt vor den Herzog. Als die Verhandlung im Gange ist, läßt sich Ancilleta als junger „Studiosus von Badua“ anmelden. Sie erscheint verkleidet nebst ihrer Dienerin und berichtet dem Herzog:

Doctor Camilla schickt mich hieher und lesset sich entschuldigen, daß er wegen Vnpäßlichkeit nicht erscheinen kann, weil er aber Verstanden, daß ein seltzammer Rechts-Händel Vorhanden sey, hat er mir Instruction gegeben, waß ich zu der sache reden soll.

Ancilleta sich läßt nochmals den Sachverhalt berichten, sich die „Handschrift“ zeigen und entscheidet dann: der Jude sei im Rechte, er möge das Pfund Fleisch schneiden.

Der Jude ruft hocherfreut: „Sacra Justitia, Sancta Justitia, ein anderer Daniel, ein anderer Daniel.“ — Als aber der Jude schneiden will, ruft Ancilleta, er möge noch innehalten:

*) So hatte Pickelhäring schon vorher den Namen Josephus umgewandelt.



„Jud es ist außtrücklich in der Handschrifft ein Pfund Fleisch bedungen worden, wirstu nur Vmb einen Gran mehr oder weniger schneiden, Vnd nuhr ein tropfen Bluth Vergießen, so Bistu eines todtschlags schuldig, Vnd hast dein Leben verlohren."

Pickelhäring (der hier die Stelle von Shakespeare's Graziano einnimmt) ruft, den Juden parodirend: **Sacra Justitia, Sancta Justitia,** ein anderer Daniel!

Der Jude erklärt sich endlich bereit, das Geld zu nehmen, und sich damit zufrieden zu geben; nach dem Urtheilsspruche soll er jetzt aber gar nichts erhalten, wenn er nicht das ihm zukommende Pfund Fleisch nehmen wolle. (Von dem ihm aufgenöthigten Glaubenswechsel und dem Verlust seines Vermögens ist hier nichts erwähnt, doch wird er zuletzt von den Andern hinausgeprügelt.)

V.

Tragoedia.

Der bestrafte Brudermord

oder

Prinz Hamlet aus Dännemark.*)

Personen.

1. Im Prologe.

Nacht in einer gestirnten Maschine.

Alecto.

Tisiphone.

Mägera.

2. In der Tragödie.

Geist des alten Königs von Dännemark.

Erico, Bruder des Königs.

Hamlet, Prinz des ermordeten Königs.

Sigrie, die Königin, Hamlets Mutter.

Horatio, ein hoher Freund des Prinzen.

Corambus, Königlicher Hofmarschall. (bei Shaksp. Polonius.)

Leonhardus, dessen Sohn.

Ophelia, dessen Tochter.

Phantasmo, Hofnarr.

Francisco, Officier der Wache.

Jens, ein Bauer.

Carl, der Principal von den Comödianten.

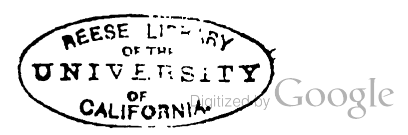
Corporal von der Wache.

Zwei redende Banditen.

Zwei Schildwachen.

Trabanten,
Hofdiener, } Stumme.
Zwei Comödianten,

*) Ueber diese Haupt- und Staatsaction, von der hier nur das Charakteristischste mitgetheilt wird, vergleiche man S. 196.



In dem das Stück eröffnenden Prolog erscheint zuerst die Nacht; sie kündigt an, was sie Alles mit ihrem Mantel bedecke und ruft dann die ihr dienstbaren „Furien“ herbei. Diese erscheinen und die Nacht berichtet ihnen von dem Verbrechen, welche in dem Königshause geschehn sind. In dieser Stunde wolle der König, der seinen Bruder ermordet, mit dessen Gattin sich verbinden:

„Ich will meinen Mantel über sie decken, daß sie beyde ihre Sünden nicht sehn sollen, derowegen seyd bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh' und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laßt die Funken in dem ganzen Reich herumfliegen, verwirret die Blutsfreunde in dem Lasternetz, und macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord-See schwimmen, bald ersaufen; gehet, eilet und verrichtet meinen Befehl.“

Thisiphone.

Ich höre schon genung, und werde bald verrichten
Mehr als die dunkle Nacht von ihr selbst kann erdichten.

Mägera.

Der Pluto selbst soll mir so viel im Sinn nicht geben,
Als man in kurzer Zeit von mir bald wird erleben.

Alecto.

Ich blas' die Funken an, und mach' das Feuer brennen,
Ich will, eh's zweymal tagt, die ganze Luft zertrennen.

Nacht.

So eilt, ich fahre auf, verrichtet euren Lauf.
(Fährt auf. Musik.)

Der erste Akt beginnt ganz mit den ersten Scenen Shakespeare's; die Schildwachen rufen sich an („Wer da?“ „Gut Freund!“ rc.) und lösen sich ab. Die erste Schildwache erzählt der andern von dem Gespenst, das sie gesehn, und das ihr gedroht habe, sie „von der Bastey herunterzuwerfen“.

Der „Geist des Königs“ erscheint denn auch, als die 2. Schildwache allein zurückgeblieben ist.

2. Schildw. Hätte ich doch nur einen Trunk Wein von des Königs Tafel, damit ich mein erschrockenes, angebranntes Herz begießen könnte.

(Geist giebt von hinten der Schildwache eine Ohrfeige, daß er die Musquete fallen läßt. ab.)

2. Schildw. Da spielt der Teufel leibhaftig mit. Ach ich bin so erschrocken, daß ich nicht aus der Stelle kommen kann.

Scene 3.

Horatio und Soldaten.

2. Schildw. Wer da?

Horat. Runde.

2. Schildw. Was für Runde?

Horat. Hauptrunde.

2. Schildw. Steh Runde! Corporal heraus, Bursche ins Gewehr!

Die Schildwache macht nun Horatio Mittheilung von dem eben Erlebten, und während des Dialog kommt der Geist wieder, den auch Horatio für den Geist des verstorbenen Königs erkennt.

Hier folgt nun eine Abweichung von der Shakespeare'schen Scenenreihe, indem Hamlet selbst gleich in dieser Scene hinzu kömmt und das große Geheimniß erfährt. Horatio hatte schon vorher die Wachen darauf aufmerksam gemacht, der Prinz selbst möchte vielleicht „patrolliren", sie sollten ja auf ihren Posten sein und nicht schlafen. Hamlet wird, als er naht, von den Wachen mehrmals angerufen, bis er sich zu erkennen gibt. Horatio berichtet ihm, was für „ein wunderlicher casus" hier sich zugetragen. Die Wachen bestätigen Horatio's Bericht von dem Erscheinen des Geistes. Es wird unterdessen hinter der Scene „Gesundheit geblasen". Hamlet gesteht dem Horatio:

— — ich weiß nicht, warum nach meines Herrn Vaters Tod ich allezeit solche Herzensangst gehabt; dahergegen meine Königliche Frau Mutter ihn gar bald vergessen, dieser König aber ihn noch eher: denn weil ich in Teutschland gewesen, hat er sich geschwinde zum König in Dännemark krönen lassen, unter dem Schein des Rechtens aber hat er mir die Krone von Norwegen überlassen, und beruft sich aufdie Wahl der Stände.

Scene 5.

Geist.

2. Schildw. O wehe, der Geist kommt wieder!

Horat. Nun sehen Ihro Durchlaucht?

Francisco. Ihro Durchlaucht erschrecken nicht!

(Der Geist geht über das Theater und winket Hamlet.)

Hamlet. Der Geist winkt mir; Ihr Herren, Sie treten ein wenig an die Seite, Horatio mache dich nicht zu weit, ich will dem Geist folgen und sein Begehren vernehmen. (ab.)

Horatio. Ihr Herren, wir wollen ihm folgen, damit ihm kein Leid wiederfahren. (gehen ab.)

(Geist winket bis aufs halbe Theater, und thut etlichemal das Maul auf.)

Hamlet. Rede wer du bist, und sage was du begehrest.

Geist. Hamlet!

Hamlet. Herr!

Geist. Hamlet!

Hamlet. Was begehrst du?

Es folgt nun der Bericht des Geistes von seiner Vergiftung. Man wird bei dem mitgetheilten Bruchstück bemerken, daß, nachdem der Geist seinen Gang über die Bühne gemacht, man sich eine Verwandlung der Oertlichkeit zu denken hat. Es ist ferner sehr auffallend, daß bei der ersten Begegnung Hamlets mit dem Geiste die so erschütternde Ansprache an denselben ganz wegfällt.

Nach der ziemlich kurzen Erzählung des Geistes und auf seine an Hamlet gerichtete Mahnung: „Ich werde nicht eher ruhen, bis mein unnatürlicher Tod gerochen ist" antwortet Hamlet nur: „Ich schwöre nicht zu ruhen, bis ich mich an diesem Brudermörder gerochen habe." Da der Geist verschwunden ist, kommen sogleich Horatio und Francisco, Hamlet theilt ihnen mit: der Geist habe ihm „eine greuliche Sache offenbart", welche Rache erfordere und sie möchten ihm darin beistehn. Als er sie dann „bei Ehre und Treu einen Eyd schwören" läßt, wiederholt nicht, wie im Original, der Geist die Mahnung „schwört!", sondern er wiederholt erst das „Wir schwören" des Horatio und Francisco. Hamlet läßt ebenfalls die Stelle wechseln und noch dreimal das „wir schwören" wiederholen, welches eben so oft der Geist („inwendig") nachspricht. Endlich bemerkt Hamlet:

„Es scheint, daß der Geist meines Herrn Vaters nicht damit zufrieden, daß ichs offenbaren soll. Ihr Herrn, ich bitte, verlaßt mich, ich will Euch morgen alles offenbaren.“ Da ihn die Beiden verlassen, ruft er den Horatio wieder zurück, um diesem allein das Geheimniß von der Ermordung seines Vaters durch den König mitzutheilen. „Aber“, so fährt er fort, „von dieser Stunde an will ich anfangen eine simulirte Tollheit und in derselben Simulation will ich meine Rolle so artig spielen, bis ich Gelegenheit finde, meines Herrn Vaters Tod zu rächen.“

Nun erst folgt die Scene im Schlosse, in welchem der König und die Königin mit ihrem Hofstaat, darunter Corambus (Polonius), erscheinen. Die Königin bittet Hamlet, jetzt nicht nach Wittenberg zu reisen und Hamlet sagt ihr die Erfüllung dieser Bitte zu. Der König wendet sich zu Corambus (Polonius) mit der Frage, ob dessen Sohn Leonhardo (Laertes) bereits nach Frankreich gereist sei?

Coramb. Ja, gnädiger Herr und König, er ist schon weg.

König. Ist es aber mit eurem Consens geschehen?

Coramb. Ja, mit Ober-Consens, mit Mittel-Consens und mit Unter-Consens. O, Ihro Majestät, er hat einen über die maaßen herrlichen, treflichen, prächtigen Consens von mir bekommen.

Die Abgeschmacktheit des Polonius wird also hier gleich in seinen ersten Worten ziemlich stark gezeichnet. Die Abschiedsscenen des Laertes von Polonius und Ophelia sind ganz weggeblieben. Mit einer Hindeutung des Königs auf seine nun stattfindende Vermählung schließt der erste Akt.

Aus dem II. Akte geben die hier im vollständigen Zusammenhang folgenden vier ersten Scenen einen Begriff von dieser Nachbildung des Shakespeare'schen Dialogs.

Akt II.

Scene 1.

König. Königin.

König. Liebste Gemahlin, wie kommt es, daß Ihr so traurig seyd, Sie entdecke doch die Ursache Ihrer Betrübnisse, Sie ist ja unsere Königin, wir lieben Sie, und alles, was das ganze Reich vermag, ist Ihr eigen, worüber hat Sie sich denn zu betrüben?

Königin. Mein König, ich habe große Betrübnisse über die Melan-

cholie meines Sohnes Hamlet, welcher mein einziger Prinz ist, und dieses schmerzt mich.

König. Wie? Ist er melancholisch? Wir wollen alle vornehme Doctores und Aerzte in unserm ganzen Königreich zusammen verschreiben, damit ihm geholfen werde.

Scene 2.

Corambus zu diesen.

Corambus. Neue Zeutung, gnädiger Herr und König!

König. Was ist denn Neues vorhanden?

Corambus. Prinz Hamlet ist toll, ja so toll, als der griechische Tolleran jemals gewesen.

König. Und warum ist er toll?

Corambus. Darum, daß er seinen Verstand verloren.

König. Wo hat er denn seinen Verstand verloren?

Corambus. Das weiß ich nicht, das mag derjenige wissen, welcher ihn gefunden hat.

Scene 3.

Ophelia.

Ophelia. Ach, Herr Vater, beschirmet mich!

Coramb. Was ist es denn, mein Kind?

Ophelia. Ach, Herr Vater, Prinz Hamlet plagt mich, ich kann keinen Frieden für ihn haben!

Coramb. Stelle dich zufrieden, liebe Tochter: aber er hat dich ja sonsten nichts gethan. O nun weiß ich schon, warum Prinz Hamlet toll ist; er ist gewiß in meine Tochter verliebt?

König. Hat denn die Liebe eine solche Kraft, einen Menschen toll zu machen?

Coramb. Gnädiger Herr und König, freylich ist sie kräftig genug. einen Menschen toll zu machen. Denn ich gedenke noch, da ich noch jung war, wie mich die Liebe plagte, ja sie hat mich so toll gemacht, als einen Märzhaasen, anjetzo aber achte ich sie nicht mehr: Ich sitze lieber bey dem Ofen, und zähle meine rothe Pfennige, und trinke Ihro Majestät Gesundheit.

König. Kann man aber seine Raserey und Tollheit nicht selbst in Augenschein nehmen?

Coramb. Ja, Ihro Majestät, wir wollen nur ein wenig an die Seite treten, und meine Tochter soll ihm das Kleinod, welches er ihr verehrt hat, zeigen, so können Ihro Majestät seine Tollheit sehen.

König. Liebste Gemahlin, Sie lasse sich belieben, in Ihro Gemach zu gehen, wir wollen unterdessen seine Tollheit in Augenschein nehmen.

(verstecken sich.)

Scene 4.

Hamlet und Ophelia.

Ophelia. Eure Durchlaucht nehmen doch das Kleinod wieder, welches Sie mir geschenket.

Hamlet. Was, Mädchen, willst du gern einen Mann haben? Gehe weg von mir — doch, komm her. Höre, Mädchen, Ihr Jungfern, ihr thut nichts anders, als die junge Gesellen verführen, eure Schönheit kauft ihr bey den Apothekern und Krämern: höret, ich will euch eine Historie erzählen. Es war ein Kavalier in Anion, der verliebte sich in eine Dame, welche anzusehen war wie die Göttin Venus, wie sie nun sollten zusammen zu Bette gehen, ging die Braut vor, und fing an, sich auszuziehen, nahm erstlich das eine Auge aus, welches künstlicherweise war eingesetzt, hernach die Vorderzähne, welche von Elfenbein auch so künstlich waren eingemacht, daß mans nicht sehen konnte, hernach wusch sie sich, da ging die Schminke, womit sie sich angestrichen hatte, auch fort. Der Bräutigam kam endlich, gedachte seine Braut zu umfangen, wie er sie aber ansichtig ward, erschrak er, und gedachte, es wäre ein Gespenst. Also betrügt ihr die Junggesellen, darum höret mich auch. Aber warte, Mädchen — doch, gehe nur fort nach dem Kloster, aber nicht nach einem Kloster, wo zwey Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen." (ab.)

In einer der folgenden Scenen meldet Corambus dem Prinzen die Ankunft der Schauspieler an. Der deutsche Bearbeiter läßt sich hier sonderbarer Weise die Gelegenheit entgehen, in der Scene zwischen Hamlet und Polonius die im Deutschen damals üblichen Narrenspossen hineinzubringen. Er begnügt sich damit, Hamlet dem Polonius gegenüber einige verworrene Reden führen zu lassen, über welche Dieser den Kopf schüttelt.

Es folgt nun die Scene Hamlet's mit den Schauspielern, die hier mit dem Theaterprincipal Carl erscheinen. Es werden hierbei auch die Lehren, welche Hamlet den Schauspielern gibt, dem damaligen Geschmacke nach umgeändert.

Hamlet. Wie ihr zu Wittenberg waret*), so agirtet ihr dazumal gute

*) Auch später ist davon die Rede, daß diese Comödianten „Teutsche" sind.

Comödien. Allein, ihr hattet etliche Bursche bey euch, die hatten gute Kleider an, aber schwarze Hemden, etliche hatten Stiefeln an, aber keine Sporen.

Carl. Ihro Hoheiten, man kann oft nicht alles haben, vielleicht haben sie gedacht, sie dürfen nicht reiten.

Hamlet. Doch ist es besser, wenn alles accurat ist: doch höret noch mehr, und bitte zu verzeihen, ihr höret oft nicht gleich, was die Zuschauer urtheilen, denn da waren auch etliche, die hatten seidene Strümpfe und weiße Schuhe an, aber auf dem Haupte hatten sie schwarze Hüte, die waren voll Federn, unten bald so voll als oben, die Plomaschen waren, ich glaube, sie musten anstatt der Schlafmützen damit in den Betten gelegen haben, das steht so schlimm und ist leicht zu ändern. Auch könnt ihr wohl etlichen davon sagen, wenn sie eine königliche oder fürstliche Person agiren, daß sie doch nicht so sehr gucken, wenn sie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht so viel spanische Pfauentritte und solche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, fein naturell ist das beste: der einen König agiret, muß sich einbilden, daß er in dem Spiel ein König sey, und ein Bauer auch wie ein Bauer. — — — — Höret nun, ihr agirtet dazumahlen eine Materie in Wittenberg von dem König Pir Pir — es pirt sich so.

Carl. Ach, es wird vielleicht von dem großen König Pyrro seyn? u. s. w.

Diese Geschichte von dem „König Pyrro“ wird nun als diejenige bezeichnet, in welcher ein König durch seinen Bruder vergiftet wird! Hamlet erzählt hernach dem Horatio noch, was für eine wirklich vorgefallene Geschichte ihn zu dem Experiment mit dem Schauspiel angeregt habe:

„In Teutschland hat sich zu Straßburg ein artiger Casus zugetragen, indem ein Weib ihren Mann mit einem Schuhpfriemen durchs Herze ermordet, hernach hat sie mit ihrem Hurenbuhler den Mann unter die Thürschwelle begraben, solches ist neun ganzer Jahr verborgen geblieben, bis endlich Comödianten allda zukamen und von dergleichen Dingen eine Tragödie agirten; das Weib, welches mit ihrem Mann auch in dem Spiel war, fängt überlaut (weil ihr das Gewissen gerühret wurde) an zu rufen und schreyt: o weh das trift mich, denn also habe ich auch meinen unschuldigen Ehemann ums Leben gebracht. Sie raufte ihre Haare, lief aus dem Schauspiel nach dem Richter, bekannte freiwillig ihren Mord, und als solches wahrhaft befunden, wurde sie in großer Reue ihrer Sünden von denen Geistlichen getröstet, und in wahrer Buße übergab sie ihren Leib den Scharfrichter, den Himmel aber befahl sie ihre Seele.“ U. s. w.

Es geht von dieser Scene gleich zu dem Schauspiel selbst über, in welchem die Vergiftung des Königs dargestellt wird; doch scheint jene Scene damals improvisirt worden zu sein, indem ein Dialog bei derselben nicht vorgeschrieben, sondern nur angemerkt ist, was darin geschieht. Die Comödie endet damit, daß der König aufspringt und mit dem Rufe: „Fackeln, Windlichter her, die Comödie gefällt uns nicht," die Scene verläßt. Es folgt nun eine kurze Scene zwischen Hamlet und Horatio, sodann zwischen Hamlet und Corambus, und am Schlusse dieses Aktes wendet sich Hamlet nochmals gegen Horatio mit dem „Vers"*).

Ich soll, ich muß, ich will mich an dem Mörder rächen,
Kann ich mit List nichts thun, will ich mit Macht durchbrechen!

Der dritte Akt beginnt mit einem Monolog des von seinem Gewissen gepeinigten Königs; Hamlet kommt mit bloßem Degen, den er zweimal gegen ihn zückt, um ihn zu durchstechen, aber sich beide Male ermahnt, ihn nicht im Gebet zu tödten.

Corambus kommt zur Königin und klagt ihr, daß Hamlet noch vollkommen toll sei. Horatio meldet der Königin, Prinz Hamlet begehre von ihr „in geheim Audienz", worauf Corambus auf Ersuchen der Königin sich hinter der Tapete verbirgt.

Hamlet läßt die Königin (wie bei Shakespeare) die Bilder ihrer beiden Gatten vergleichen und stellt sie über ihr Verhalten kurz und grob zur Rede. Als Corambus hinter der Tapete hustet, ersticht ihn Hamlet, worauf sogleich der Geist erscheint; es heißt dabei nur

Geist geht über das Theater. (geblitzet.)

Als die Königin, auf Hamlet's Rede zu dem Geiste, sagt, sie sehe nichts, entgegnet Hamlet:

Ich glaube es wohl, daß Ihr nichts sehet, denn Ihr seyd nicht mehr würdig, seine Gestalt zu sehen. Pfui, schämt Euch, ich mag kein Wort mehr mit Euch reden. (ab.)

Es tritt nun die eigentliche possenhafte Figur des Stückes und zwar die Erfindung des deutschen Bearbeiters, in die Handlung; es ist dies:

*) Es steht ausdrücklich die Bezeichnung „Vers" darüber.

„Phantasmo", der Hofnarr, welcher von der wahnsinnigen Ophelia, die ihn als ihren Geliebten behandelt, verfolgt wird. Ophelia erscheint in ihrem Wahnsinn dreimal, und zwar, was für diese Bearbeitung sehr charakteristisch ist, die beiden ersten Male in der Verfolgung des Narren. Die erste dieser Scenen schließt sie mit nachstehendem Satz:

Ophelia. O potz tausend, was hätte ich bald vergessen! Der König hat mich zu Gaste gebeten, ich muß geschwinde laufen. Siehe da, mein Kütschchen mein Kütschchen (ab.)

Der König schickt nunmehr Hamlet, angeblich zu seiner Genesung, nach England und instruirt seine beiden Begleiter, den Prinzen unterwegs zu ermorden, gibt denselben aber außerdem noch, für den Fall des Mißglückens, einen Brief mit, in welchem für Hamlet's Tod Sorge getroffen ist.

Man hat schon früher bemerkt, wie bei aller Abweichung des Dialogs vom Shakespeare'schen Texte doch auch einzelne Dialog-Pointen ihrem Inhalte nach beibehalten sind. So auch hier, als Hamlet vom König Abschied nimmt, sagt er:

Hamlet. Nun Adieu, Frau Mutter!

König. Wie mein Prinz, warum heißt Ihr uns Frau Mutter?

Hamlet. Mann und Weib ist ja ein Leib, Vater oder Mutter, es ist mir alles gleich.

Hamlet nimmt seine beiden Begleiter bei den Händen:

— laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England, nehmt das Bötchen in die Hand, du bist ja ein braver Quant. Laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England.

Hierauf folgt die Scene, in welcher die wahnsinnige Ophelia zum zweiten Male den Narren verfolgt:

Scene 9.

Phantasmo. Ophelia.

Phantasmo. Wo ich gehe und stehe, da läuft das elementische Mädchen, die Ophelia, aus allen Winkeln mir nach; ich kann keinen Frieden vor ihr haben, sie sagt allezeit, daß ich ihr Liebster bin, und ist doch nicht wahr. Wenn ich mich nur verstecken könnte, damit sie mich nicht finde. Nun wird der Henker wieder los werden: da kommt sie wieder.

Ophelia. Wo mag mein Liebchen seyn? Der Schelm will nicht bey mir bleiben, eher vor mir weg — aber siehe, da ist er. Höre, mein Liebchen,

ich bin bey dem Priester gewesen, der will uns noch heute zusammen copuliren; ich habe alles zu der Hochzeit fertig gemacht, ich habe Hühner, Haasen, Fleisch, Butter und Käse eingekauft; es mangelt nichts mehr, als daß die Musikanten uns zu Bette spielen.

Phantasmo. Ich muß nur ja sagen. Komm denn, wir wollen mit einander zu Bette gehn.

Ophelia. Nein, nein, mein Püppchen, wir müssen erstlich mit eineinander zur Kirche gehen, hernach wollen wir essen und trinken, und dann wollen wir tanzen — Ach, wie wollen wir uns lustig machen!

Phantasmo. Ja es wird lustig hergehn; es werden wohl drey von einem Teller essen.

Ophelia. Was sagst du? Wilt du mich nicht haben, so will ich dich auch nicht haben (schlägt ihn). Siehe, dort, dort ist mein Liebchen, er winkt mir. Siehe da, welch ein schön Kleid das er anhat: siehe er will mich zu sich locken, er wirft mit einem Röslein und Lilien auf mich zu; er will mich in seine Arme nehmen, er winkt mir, ich komme, ich komme (ab).

Phantasmo. Bey der Nähe ist sie nicht klug, aber weit davon ist sie gar toll. Ich wollte, daß sie aufgehenkt wäre, so könnte mir das Rabenaas so nicht nachlaufen (ab).

Der vierte Akt beginnt mit einer lächerlichen Scene, in welcher Hamlet der beiden ihm zur Begleitung mitgegebenen Banditen sich entledigt. Als sie ihm angekündigt haben, daß er sterben müsse, sagt er, er wolle nur ein Gebet verrichten; sie möchten nur, jeder von einer andern Seite, mit ihren Pistolen nach ihm zielen, und sobald er ihnen das Zeichen gibt, möchten sie auf ihn schießen. Hamlet steht zwischen Beiden, und indem er ihnen zuruft: „Schießt zu!“ fällt er zur Erde nieder, so daß die beiden Banditen sich gegenseitig todt schießen. Als Hamlet so die Beiden los geworden ist, beschließt er, nach Dänemark zurück zu kehren.

Dort wird nun Leonhardus (Laertes) vom König mit Zorn gegen Hamlet erfüllt, und da des Letztern unvermuthete Rückkehr gemeldet wird, verabredet der König mit Leonhardus das Rappier-Spiel, in welchem Hamlet durch die vergiftete Degenspitze umkommen soll. Das nochmalige, nur kurze, Erscheinen Ophelias in ihrem Wahnsinn steigert den Schmerz des Leonhardus, der König gibt aber Befehl, daß wegen des Wahnsinns der Ophelia seine „Leibmedici“ zu Rathe gezogen werden.

Zu Anfang des fünften Aktes klagt Hamlet, daß er noch immer nicht seine Rache habe vollführen können, „weil der Brudermörder allezeit mit Volk umgeben“ sei. Nachdem er dem Horatio von dem Mordplan des Königs gegen ihn und von seiner Rettung Mittheilung gemacht, kommt der Hofnarr Phantasmo, um ihn zu dem Kampfspiel zu laden. Die Scene ist hier derjenigen mit Osric in der Shakespeare'schen Tragödie ziemlich ähnlich. Die ganzen Scenen auf dem Kirchhof, sowohl die Gespräche mit den Todtengräbern wie auch das Begräbniß der Ophelia, bleiben weg, und es folgt hier gleich die Schlußscene, in der das Fechtspiel vor sich geht. Die schwierige und so vielfach erklärte Anmerkung Shakespeare's, daß Hamlet und Laertes „im Handgemenge die Rappiere verwechseln“, wird von dem deutschen Bearbeiter also aufgefaßt:

Leonhardus läßt das Rappier fallen, und ergreift den vergifteten Degen, welcher parat lieget, und stößt dem Prinzen die Quarte in den Arm. Hamlet pariret auf Leonhardo, daß sie beyde die Gewehre fallen lassen. Sie laufen ein jeder nach dem Rappier. Hamlet bekommt den vergifteten Degen, und sticht Leonhardo todt.

Leonh. O wehe, ich habe einen tödtlichen Stoß! Ich bekomme den Lohn, mit welchem ich dachte, einen Andern zu bezahlen. Der Himmel sey mir gnädig.

Hamlet. Was zum Teufel ist dieses! Leonhardus, hab ich Euch mit dem Rappier erstochen? Wie geht dieses zu?

König. Gehet geschwinde, und gebt meinen Mundbecher mit Wein her, damit die Fechter sich ein wenig erquicken. Gehe, Phantasmo und hole ihn. (Tritt vom Thron. Für sich.) Ich hoffe, wenn sie beyde von dem Wein trinken werden, daß sie alsdenn sterben, und diese Finte nicht offenbar werde.

Hamlet. Sagt mir, Leonhardus, wie ist dieses zugegangen?

Leonh. Ach, Prinz, ich bin von dem König zu diesem Unglück verführt worden! Sehet, was Ihr in Eurer Hand habt! es ist ein vergifteter Degen.

Hamlet. O Himmel, was ist dieses! Bewahre mich doch davor!

Leonh. Ich sollte Euch damit verletzen, denn er ist so stark vergiftet, daß, wer nur die geringste Wunde damit bekömmt, augenscheinlich sterben muß.

König. Holla, Ihr Herren, erholet Euch ein wenig und trinket.

(Indem der König vom Stuhl aufstehet, und diese Worte redet, so nimmt die Königin dem Phantasmo den Becher aus der Hand und trinket, der König ruft:)

Holla! Wo bleibt der Becher? Ach, wertheste Gemahlin, was thut sie? Dieses, was hier eingeschenket, ist mit dem stärksten Gift vermenget. Ach wehe, was habt ihr gethan!

Königin. O wehe, ich sterbe!

(Der König stehet vor der Königin.)

Hamlet. Und du, Tyranne, sollst sie in dem Tode begleiten.

(Hamlet ersticht ihm von hinten zu.)

König. O wehe, ich empfange meinen bösen Lohn!

Leonh. Adieu, Prinz Hamlet! Adieu, Welt! ich sterbe auch. Ach, verzeihet mir, Prinz!

Hamlet. Der Himmel geleite deine Seele, weil du unschuldig. Diesen Tyrannen aber wünsche ich, daß er seine schwarze Sünden in der Höllen abwaschen möge. Ach, Horatio, nun ist meine Seele ruhig, nun ich mich an meinen Feinden gerochen habe. Ich habe zwar auch einen Stoß in den Arm, aber ich hoffe, es werde nichts zu bedeuten haben. Es ist mir leid, daß ich Leonhardum erstochen habe, ich weiß aber nicht, wie ich den verzweifelten Degen in meine Hand bekommen; doch wie die Arbeit, so ist auch der Lohn, er hat seine Bezahlung bekommen. Nichts jammert mir mehr, als meine Frau Mutter. Doch sie hat diesen Tod wegen ihrer Sünden halben auch verdienet. Aber sagt mir, wer hat ihr den Becher gegeben, daß sie Gift bekommen?

Phantasmo. Ich Herr Prinz! ich habe auch den vergifteten Degen gebracht, aber den vergifteten Wein habt ihr allein sollen austrinken.

Hamlet. Bist du auch ein Werkzeug dieses Unglücks gewesen? Siehe da hast du auch deine Belohnung! (sticht ihn todt).

Phantasmo. Stecht, daß euch die Klinge verlahme!

Hamlet. Ach Horatio, ich fürchte, es wird nach meiner verübten Rache auch mein Leben kosten, denn ich bin am Arme sehr verwundet. Ich werde ganz matt, meine Glieder werden schwach, und meine Beine wollen nicht mehr stehn; meine Sprache vergeht mir, ich fühle den Gift in allen meinen Gliedern. Doch bitte ich euch, lieber Horatio, und bringet die Krone nach Norwegen an meinen Vetter, den Herzog Fortempras, damit das Königreich nicht in andre Hände falle. Ach, o weh, ich sterbe!

Horatio. Ach, Durchlauchtigster Prinz, erwartet doch Hülfe. O Himmel, er bleibt mir unter den Händen! Ach, was hat doch dieses Königreich eine zeither vor schwere Kriege geführet! Kaum hatte es Friede, so ist es aufs neue mit innerlicher Unruhe, Regir-, Streit- und Mordsucht angefüllet worden. Dieser traurige Unglücksfall mag wohl in keinem Seculo

der Welt jemals geschehen seyn, wie man leider jetzt an diesem Hofe erlebet hat. Ich will alle Anstalt mit Hülfe der treuen Räthe machen, daß diese hohe Personen nach ihrem Stande beerdigt werden, alsdenn mich cito mit der Krone nach Norwegen verfügen, und dieselbe übergeben, wie mir dieser unglückseelige Prinz befohlen hat.

Vers.

So gehts, wenn ein Regent mit List zur Kron sich dringet,
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet,
Derselb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.

Ende.

VI.

Auszug aus der ersten Uebersetzung eines Shakespeare'schen Stückes; aus des preuß. Gesandten v. Borck:

Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear.

Berlin, bei Ambrosius Haude. 1741.

Das überaus originelle Vorwort des Uebersetzers lautet vollständig:

„Hier tritt ein Werk an das Licht, welches weder Gunst begehret, noch Schutzes nöthig hat. Es ist aus einer müßigen Feder geflossen. Der Verfasser hat es aus bloßem Vorwitze unternommen, und aus Unbedachtsamkeit in den Druck gegeben. Er ist mit der Krankheit behaftet, welche heutiges Tages mehr als jemahls eingerissen, daß Leute, welche kaum lesen und schreiben können, dennoch Bücher schmieren wollen. Weil er nun nicht selber etwas hervorzubringen wußte, so hat er sich mit einer Uebersetzung in der gelehrten Welt bekannt zu machen suchen müssen. Selbige erscheinet nun nacket und bloß, ohne Beschirmung und ohne Vertheydigung. Ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt; genug, daß der Verfasser seinen Zweck erhalten. Niemand aber wird ihm einen größern Gefallen thun, als wer die gegenwärtige Arbeit vernünftig durchziehet, und die häufigen Fehler daraus entdecket. Dadurch wird der Verfasser recht aufgemuntert werden in seinem Müßiggange noch mehr dergleichen gestohlne Schrifften auszuhecken, und den Buchdruckern Arbeit zu verschaffen. Er verstehet nicht die Gesetze der Schau-Bühne, und will deshalb zur Entschuldigung dieses Trauer-Spiels bey keinem Menschen nur ein eintziges gutes Wort verlieren. Er begehret weiter nichts als allgemeine Höflichkeit, die er jedermann wieder zu bezeigen vor seine Schuldigkeit achtet. Cölln, den 30. Mai 1741."

Als Probe aus der durchweg in Alexandrinern verfaßten Uebersetzung diene hier zunächst der Theil der großen Volksscene des 3. Aktes, da **Mark Anton** die Rostra bestiegen hat:

Der Pöbel.

He! höret was er sagt, schweigt!

Anton.

Römer, Landesleute,
Und Freunde, neigt das Ohr zu mir und hört mich heute.
Ich komme, Cäsar's Leich anjetzt, o! glaubet mir,
Nur zu beerdigen, nicht ihn zu preisen hier.
Das Uebel lebt nach uns, was wir begangen haben,
Und was wir Gutes thun, wird oft mit uns begraben.
So mags mit Cäsar sein. Der edle Brutus hat
Euch alleweil erzählt: Er gab dem Ehrgeitz Statt.
Es wäre, wär es war, ein grausam groß Verbrechen:
Und grausam habt Ihr es gesehn, an Cäsarn rächen.
Hier unter Brutus Gunst, und andrer, fang ich an.
(Denn Brutus ist gewiß ein ehrlich braver Mann.)
(Er, sammt den Uebrigen, all' ehrlich brave Leute)
Hier, sag ich, fang ich an, wie mir erlaubet heute,
Bei Cäsar's Todten-Bahr, die Leichen-Rede nun,
So traurig ich auch bin, so schwer mir's fällt, zu thun.
Er war mein Freund: Ich war von ihm zum Freund erlesen.
Er ist mir jederzeit gerecht und treu gewesen.
Alleine Brutus sagt: Ihn trieb der Ehrgeitz an.
Und sicher, Brutus ist ein ehrlich braver Mann.
Ihr wißt, daß er nach Rom viel tausend Sclaven brachte.
Aus deren Lösegeld Rom große Schätze machte.
War das in Cäsar wohl vor Ehrgeitz anzusehn?
Er ließ die Noth des Volks sich tief zu Hertzen gehn:
Und wenn der Arme rief, ließ Cäsar Thränen rinnen.
Gewiß. Der Ehrgeitz ist von härtern Stoff, und Sinnen.
Alleine Brutus sagt, ihn trieb der Ehrgeitz an.
Und wahrlich Brutus ist ein ehrlich braver Mann.
Letzthin, als wir das Fest der Lupercalen hielten,
Und auf der Renne-Bahn im großen Schau-Platz spielten;
Da habt ihrs selbst gesehn: Ich bracht und bote gar
Ihm eine Königs-Cron zu dreyen mahlen dar.

Er aber hat dreymahl die Crone ja versaget.
Soll das der Ehrgeitz sein, warum man ihn verklaget?
Jedennoch Brutus sagt: Ihn trieb der Ehrgeitz an,
Und Brutus ist fürwahr, ein ehrlich braver Mann.
Ich wiederspreche nicht des edlen Brutus Rede.
Ich sage, was ich weiß. Ich weiß, ihr all und jede
Habt Cäsarn lieb gehabt. Ihr hattet Ursach auch.
Welch Ursach ist es nun, daß ihr nach Menschen Brauch,
Ihn nicht betrauern wollt? Vernunft du bist zu Thieren,
Und Bestien entflohn, weil Menschen dich verliehren!
Sie fühlen jetzt nicht mehr, und zwar durch eigne Schuld,
Was sie zu Menschen macht. O! — — tragt mit mir Geduld —
Bei Cäsar liegt mein Hertz im Sarge gantz beklommen.
So, daß ich warten muß, bis es zurückgekommen.

Einer vom Pöbel.

Mir deucht, daß vieler Grund in seiner Rede sey.
Wenn man es recht erwägt, ist Cäsarn Zweifels frey
Viel Unrecht zugefügt.

Ein Andrer.

Ja, habt Ihr das vernommen?
Ich fürcht, ein Aergrer wird an seine Stelle kommen.

Ein Dritter.

Merkt Ihr die Worte wohl? er nahm die Crone nicht,
Ja, Lügen sinds, was man von seinem Ehrgeitz spricht.

Ein Vierter.

Wo das befunden wird, soll mancher schwer und theuer
Es büßen.

Der Andre.

Sehet doch, sein Aug ist roth wie Feuer,
Ach arme Seele, schaut! so lange weint er schon.

Der Dritte.

Solch edler Mann ist nicht in Rom, wie Marc Anton.

Der Vierte.

Er fähret wieder fort. Hört weiter. Schweiget stille.

Anton.

Nur gestern konnte noch des Cäsars Wort und Wille
Der Welt entgegen stehn. Nun lieget er im Blut,
Und wer ist so gering, der ihm Verehrung thut.
O Römer! sucht ich jetzt allhier in euren Sinnen
Und Hertzen, Grimm und Wuth und Aufruhr anzuspinnen;
Ließ ich dis Unrecht nicht an seinem Ort beruhn;
So würd ich Cassius, und Brutus Unrecht thun.
Denn diese, wie bekannt, sind ehrlich brave Leute.
Ich fechte sie nicht an. Viel lieber will ich heute,
Den armen Todten, euch, mir und uns allen nun,
So viel als unser ist, höchst weh und unrecht thun.
Als diesen redlichen, und ehrlich braven Leuten.
Doch aber hab ich euch noch etwas anzudeuten.
Hier ist ein Pergament, was Cäsars Petschaft trägt;
Ich fands in seiner Stub auf seinen Tisch gelegt;
Es ist sein letzter Will. Ach! hörte die Gemeinde
Nur dieses Testament: (was ich, vergebt mir Freunde,
Euch doch nicht lesen darf) was würde nicht entstehn?
Ihr würdet Wehmuths-voll zu Cäsars Leiche gehn;
Und ihm aus Dankbarkeit die kalten Wunden küssen:
Sein heilig Blut würd' euch das Schnupftuch färben müssen:
Ihr betteltet ein Haar von ihm um theuren Kauf,
Und hübet es gewiß zum ewgen Denkmahl auf.
Ihr würdet sterbend es in euren Willen fassen,
Und es auf Kindes-Kind zum Erb-Vermächtniß lassen.

Einer vom Pöbel.

Den Willen, Marc Anton; lest dieses Pergament.

Alle.

Den Willen lest uns vor: lest Cäsars Testament.

Anton.

Ihr Freunde, habt Geduld. Ich kann und darfs nicht lesen.
Es dient nicht, daß ihr wißt, wie lieb ihr ihm gewesen
Ihr seyd nicht Holtz noch Stein, noch ohn Empfindlichkeit,
Und seyd ja Menschen noch. Und weil ihr Menschen seyd,
Und solltet Cäsars Schrifft und letzten Willen hören;
Würd es euch alle Ruh in dem Gemüthe stören.

Es macht euch zu betrübt, es macht euch Unmuths-voll;
Es macht euch Sinnen-loß; es macht euch rasend toll.
Sehr gut, daß ihr nicht wißt, daß ihr desselben Erben,
Denn soltet ihr — O Weh! — was Jammer — was Verderben!

Einer vom Pöbel.

Den Willen leset uns, Anton, und machet bald.

Alle.

Lest Cäsars Testament ohn allen Aufenthalt.

Anton.

Wollt ihr Gedult mit mir noch eine Weile tragen,
Ich übereilte mich vom Testament zu sagen.
Ich fürchte, daß dadurch den Männern Leid geschicht,
Den braven Leuten dort, die Cäsarn hingericht.
Ich fürcht es.

Einer vom Pöbel.

Brave Leut! ey was? sie sind Verräther.

Alle.

Lest uns den Willen vor, denn Schelm und Uebelthäter,
Und Mörder sinds.

Anton.

Wohlan, ihr zwinget mich mit Fleiß,
Da ich es lesen muß. So machet einen Creiß
Um Cäsars Sarg herum, und laßt mich den euch zeigen,
Der diesen Willen schrieb. Soll ich hinunter steigen?
Darf ich? erlaubt ihrs mir?

Alle.

Ja, steiget ab, Anton!

Einer vom Pöbel.

Kommt, steigt herunter, kommt!

Ein Andrer.

Kommt, wir erlaubens schon!

Ein Dritter.

Macht einen Creiß um ihn.

Ein Vierter.

Zurück von Sarg und Leichen!

Ein Fünfter.

Macht Raum vor Marc Anton. Ihr müßt zurücke weichen.

Anton.

Ey, drückt mich nicht so sehr; steht ferner ab von mir.

Alle.

Zurücke, machet Platz.

Anton.

O Römer, sehet hier.
Wo Thränen in euch sind, so laßt sie jetzo rinnen!
Ihr kennt den Mantel wohl. Ich weiß mich zu besinnen;
Als ihn zum ersten mahl getragen unser Held.
Es war zur Sommers-Zeit, des Abends, im Gezelt.
Er hatte selben Tag die Nervier bezwungen.
Schaut, hier hat Cassius den Dolch hindurch gedrungen.
Seht hier, durch welchen Riß der neidsche Casca brach.
Seht dieses Loch, was ihm sein lieber Brutus stach.
Und als der Mörderstahl von ihm zurückgenommen,
O merkt, wie Cäsars Blut allhier ihm nachgeschwommen.
Es fuhr zur Thür heraus, nach diesem Stich zu sehn:
Ob, oder ob er nicht von Brutus Hand geschehn?
Denn Brutus war, ihr wißts, sein Schutzgeist und sein Gatte.
O Götter, strafft! ihr wißt, wie lieb ihn Cäsar hatte.
Dis unter allen, war der ungetreuste Stich.
Denn als von Brutus Hand der edle Cäsar sich
Getroffen, und an ihm so großen Undank spürte,
Der ihn empfindlicher als Mord und Eisen rührte,
Und tiefer als der Stahl von den Verräthern stach;
Da war es aus mit ihm; sein mächtges Hertze brach.
Er schlug den Mantel um, verhüllte sein Gesichte,
Und bei Pompejens Bild, was von dem Mord-Gerichte
Mit Blut besprützet ward, da war sein Todes Ziel;
Da war der Ort, woselbst der große Cäsar fiel.
O welcher Fall war das? Ihr Brüder, weh uns allen!
Da sind wir insgesammt und auf einmahl gefallen;

Und blutger Hochverrath hat über uns gesiegt,
O jetzo weinet ihr, weil ihr zu Boden liegt.
Jetzt, merk ich, fühlet ihr Erbarmen, Gram und Schmertzen.
O! milder Thränen-Guß! o gütig fromme Hertzen!
Was, weinet ihr bereits? Kaum sehet ihr, und wißt,
Daß unsres Cäsars Kleid so sehr zerstochen ist.
Schaut her: hier liegt er selbst zermetzelt von Verräthern.

Einer vom Pöbel.

Erbarmungswerther Blick!

Ein Andrer.

Weh diesen Missethätern!

Ein Dritter.

Ach edler Cäsar!

Ein Vierter.

O! verfluchtes Tages-Licht!

Der Erstere.

Verräther! Mörder! Schelm!

Der Andere.

O blutiges Gesicht!

Der Dritte.

Dis muß bestrafet seyn. Man muß ihm Rache geben.
Auf! sucht! brennt; tödtet; schlagt; laßt keinen Mörder leben.

Anton.

Steht Brüder, bleibet doch. Wohin? was laufft ihr schon?

Der Erstere.

He! Stille! bleibt und hört den edlen Marc Anton.

Der Zweite.

Wir folgen ihm, und gehn mit ihm bis ins Verderben.

Alle.

Ja wir gehorchen ihm. Wir wollen mit ihm sterben.

Anton.

Bleibt, liebe Freunde, bleibt — — gerathet nicht in Gluth.
Und wiegelt euch nicht auf, mit so geschwinder Wuth.

Die, die die That gethan, sind ehrlich brave Leute.
Welch ein besondrer Groll; was vor Beschwerden heute
Sie zu der That gebracht, ist, leider! unbekannt.
Allein sie haben Ehr und Weisheit und Verstand,
Und werden Zweifels-ohn ihr Ursach euch erzehlen.
O Freund, ich komme nicht die Hertzen euch zu stehlen,
Weil ich nicht so gelehrt, wie Brutus sprechen kann.
Ihr kennet mich. Ich bin ein offenhertzger Mann,
Der seinen Freund geliebt: Wovon auch Kenntniß haben,
Die mir Erlaubniß hier, von ihm zu sprechen gaben.
Ich habe weder Kunst, noch Witz, noch Wörter-Macht,
Noch die Geschicklichkeit, noch Art und Redner-Pracht,
Um menschliches Geblüth in schnellen Zorn zu jagen.
Mit Einfalt red ich nur, euch frey heraus zu sagen
Was ihr schon selber wißt. Ich habe nur anjetzt
Des lieben Cäsars Leib zergliedert und zerfetzt,
Und seine Wunden euch vor Augen stellen wollen,
Die stumme Mäuler sind, und für mich sprechen sollen.
Doch wär ich Brutus jetzt, und Brutus Marc Anton;
Da würd ein Redner seyn; derselbe würde schon
Eur Blut und euren Geist zu Rach und Zorn bewegen,
Und Cäsarn eine Zung in jede Wunde legen:
Die würden alle Stein in Rom Erbarmungs-voll,
Empfindlich, grimmig, bös, aufrührisch, rasend toll,
Ja durch die gantze Welt ein Würgen, ein Zerstöhren,
Und Blut-Bad machen.

Alle.

Kommt, wir wollen uns empöhren!

Einer vom Pöbel.

Kommt, fanget Aufruhr an. Verbrennet Brutus Haus.

Ein Andrer.

Kommt, sucht die Mörder auf. Tilgt die Verräther aus.

Anton.

Hört, Brüder, hört mich an. Noch hab ich was zu melden.

Alle.

Still, höret Marc Anton, den edelsten der Helden.

Anton.

Ihr laufft, und wisset nicht, was ihr zu thun begehrt.
Worin war Cäsar doch so großer Liebe werth?
Ihr wißt es, leider! nicht. Drum höret mich indessen,
Ihr habt das Testament, was ich erwehnt, vergessen,
Ihr denkt nicht mehr daran.

Alle.

Wahrhaftig, das ist wahr.

Einer vom Pöbel.

Schaut! wir vergassen schon den Willen gantz und gar.
Steht. Hört den Willen an; was uns daraus gebühret.

Anton.

Hier ist das Testament, was Cäsars Siegel führet.
An jeden Handwerks-Mann, und Bürger unsrer Stadt,
An jeglichen in Rom, der Weib und Kinder hat,
Sind fünf und siebzig Pfund vermacht, und baar gegeben.

Ein Andrer vom Pöbel.

Höchstedler Cäsar, ach! Du solltest ewig leben!

Ein Dritter.

O königlicher Held!

Anton.

Hört mit Geduld. Gebt Acht

Alle.

Still, höret!

Anton.

Ueber das hat er euch noch vermacht
Die lustig-grünen Gäng, und schöne Wandel-Fahrten,
Die Schatten-reiche Bäum und neu-gepflantzten Garten,
Jenseit des Tieber-Stroms. Zum ewigen Gebrauch
Läßt er dis alles euch, und euren Erben auch.
Ein allgemeiner Ort, der jedermann vergönnet;
Worin ihr spielen gehn, und euch ergötzen könnet.
Das war ein Cäsar, das. Wenn kömmt ein andrer her,
Der ihm zu gleichen ist?

Einer vom Pöbel.

O nimmer! nimmermehr!
Wir wollen seinen Leib im Heiligthum verbrennen,
Und Feuer in der Hand nach allen Häusern rennen,
Wo die Verräther sind. Kommt, eilig! eilig! fort!
Kommt! hebt den Leichnam auf.

Ein Andrer.

Hohlt Feuer!

Ein Dritter.

Schlaget dort
Die Thür und Fenster ein.

Ein Vierter.

Brecht nieder was ihr findet.

(Der Pöbel trägt die Leiche weg.)

Eilfter Auftritt.

Anton und ein Bedienter des Octavius.

Anton.

Nun sind die Händel da. Der Friedens-Geist verschwindet.
Nun Unglück, bist du loß: du wirst das Deine thun
Nimm, welchen Lauf du willst. Wohl! Freund, was giebt es nun? *)

Es möge hier noch der Schluß des Stückes folgen, und zwar von der Stelle, da Brutus vor seinem Tode sich an Strato wendet, bis zu dem schönen Nachruf, den ihm Marc Anton widmet:

Brutus (zu Strato.)

Du bist ein wackrer Bursch, der nach der Tugend strebet,
An welchem ein Geschmack der wahren Ehre klebet.
Ergreiffe dieses Schwerd, und kehr' es gegen mich.
Sieh unerschrocken aus. Du zitterst. Dauerts dich?

---

*) Diese Art der Behandlung eines Reimpaars gebraucht der Uebersetzer in noch auffälligerer Weise am Schlusse der nun folgenden kurzen Scene mit dem Diener des Octavius, wo er das Reimpaar sogar durch die Scenenveränderung trennt.

Verhülle dein Gesicht und wende dich zurücke,
Wenn ich den Degen mir durch Brust und Hertze drücke.
Will Strato dieses thun?

Strato.

Gebt mir die Hand vorher,
Fahrt wohl! Mein gnädger Herr. Wir sehen uns nicht mehr.

Brutus.

Mein Strato, fahre wohl! Dis, Cäsar, soll dich stillen.
Denn ich erschlug dich nicht mit halb so gutem Willen.

(Brutus ersticht sich.)

Trompeten. Anton, Octavius, Messala, Lucilius, Strato, und Soldaten.

Octavius.

Was ist das vor ein Mann?

Messala.

Ein Diener meines Herrn,
Wo, Strato, ist dein Herr?

Strato.

O! Messala, nicht fern.
Doch von den Banden frey, die mich und euch bewachen,
Die Sieger können nur ein Feuer aus ihm machen.
Weil Brutus über sich nur selber triumphirt,
Und keinen sonst der Ruhm von seinem Tode ziert.

Lucilius.

So sollte Brutus seyn. So wird er auch befunden.
Ich bin in Ewigkeit, o! Brutus, dir verbunden,
Daß du, was ich von dir versichert, wahr gemacht.

Octavius.

Die, welche Brutus Tod aus ihrem Dienst gebracht,
Versorg ich. Willst du, Freund, in meine Dienste treten?

Strato.

Wenn ihr von Messala mich erstlich loß gebeten,
Und er mich überläßt; so sag ich willig ja.

Octavius.

Hört, überlaßt ihn mir; thuts, guter Messala.

Messala.

Wie, Strato, starb mein Herr?

Strato.

Dis Schwert hab ich gehalten,
Auf welchem er sich selbst das Hertz entzwey gespalten.

Messala.

Wohl. Nehmt und haltet ihn, wie Brutus ihm verhieß:
Dieweil er meinem Herrn den letzten Dienst erwieß.

Anton.

Dis war der Edelste, gewiß! von ihnen allen.
Der, als ein Römer soll, gestanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid, was sie gethan.
Weil sie mit Mißgunst stets den großen Cäsar sahn,
Er eintzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht, man möchte Rom in seiner Freyheit kräncken,
Und vors gemeine Wohl, hat, als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar, mit Unschuld sich gesellt.
Sein Leben war so mild und liebreich; seine Gaben,
Die seine Feinde selbst an ihm gepriesen haben,
So groß, daß die Natur, die selbst ihn lieb gewann,
Zur gantzen Welt sich kehrt, und spricht: Dis war ein Mann.

VII.

Auftritte

aus einem englischen Schauspiele

Der Sturm

betitelt.

Unter solcher Ueberschrift erschienen die hier mitgetheilten Scenen in einer deutschen Uebersetzung der Werke des Destouches vom Jahre 1756.*) Man nahm bisher an, daß es sich hier nur um Shakespeare's Sturm handle (vgl. S. 78, Anmerkung); doch ist dies keineswegs der Fall. Der deutsche Uebersetzer hatte hier in der That nur den französischen Dichter übertragen und Destouches wiederum hatte seine »Scenes anglaises«, wie er das Bruchstück betitelt, nicht aus Shakespeare's »Tempest« genommen, sondern, wie eine Vergleichung ergibt, nur einige Scenen der Comedy »The Tempest, or the Enchanted Island« von W. Davenant und John Dryden auf seine Weise nachgebildet; und gerade diese von Destouches mitgetheilten Scenen des englischen Stückes enthalten von Shakespeare nicht einen einzigen Zug. Die englische Comedy, eine der verwegensten unter den freien Umbildungen Shakespeare'scher Stücke, wurde bereits 1667aufgeführt und ist in der Folio-Ausgabe von Dryden's dramatischen Werken (London 1701) abgedruckt. In der Vorrede zu dem Stücke erklärt Dryden: Nachdem früher schon Fletcher in seiner Sea-Voyage die Shakespeare'sche Comödie benutzt habe, seien einzelne Motive und Charaktere

*) Des Herrn Nericault Destouches sämmtliche theatralische Werke. Aus dem Französischen übersetzt. Leipzig und Göttingen 1756. 4. Theil.



daraus von John Suckling nachgebildet worden. Davenant aber habe dann den genialen Einfall gehabt, der Shakespeare'schen Miranda, „welche nie einen Mann gesehn", ein Gegenstück zu geben in einem jungen Manne, „der nie ein Weib gesehn". Davenant verband sich zu dieser Umwandelung des Shakespeare'schen Stückes mit Dryden, diesem die Ausarbeitung überlassend, und Dryden spricht seine hohe Befriedigung darüber aus, daß hierbei seine Unvollkommenheiten mit den Verdiensten und den Namen Shakespeare und Davenant verbunden seien!

Im Personen-Verzeichniß des Stückes finden wir außer den Shakespeare'schen Namen Alonso, Prospero, Antonio, Gonzalo und Ariel noch den hinzugedichteten Jüngling Hippolit („einer der niemals ein Weib gesehn, rechtmäßiger Erbe des Herzogthums Mantua"), ferner eine zweite Tochter Prospero's, Namens Dorinda, und eine Schwester (nicht Mutter) des Caliban —: Sycorax. Stephano ist zum Schiffscapitän gemacht, Trinculo zum Hochbootsmann.

Der Bericht über die dem Stücke vorausgegangenen Schicksale Prospero's, sowie über dessen Beziehungen zu dem jungen Hippolit, möge der Erzählung Destouche's überlassen bleiben. Der erste Akt enthält nur die Scene des Seesturmes und ein paar Gespräche Prospero's mit Miranda, mit Ariel und Caliban, jedoch so sehr im Dialog verändert, daß von Shakespeare nicht viel übrig bleibt. Weil Prospero zwei Töchter hat, so mußten auch die schändlichen Absichten Caliban's gegen Beide gerichtet sein. Eine Unterredung zwischen Miranda und Dorinda schließt den ersten Akt. Im zweiten Akte wird die gestrandete Schiffsgesellschaft vorgeführt, dann folgen jene von Destouches mitgetheilten Scenen. Caliban's Schwester Sycorax hat eine Liebesscene mit dem Bootsmann Trinculo. Fernando, Alonso's Sohn, wird erst im 3. Akte mit Miranda zusammengeführt; da aber Hippolit sein Recht auf die Weiber dieser Insel in Anspruch nehmen will, kommt es zwischen ihm und Fernando zum Kampfe, in welchem Hippolit fällt. Nachdem hierauf Alonso und die Seinen, sowie Prospero mit seinen Töchtern hinzugekommen sind, wird der Getödtete hinweggetragen und Fernando zum Tode verurtheilt. Im fünften Akte aber wird Hippolit durch Ariel's Zauberkünste wieder ins Leben zurückgebracht, Alles söhnt sich aus

und das Stück schließt mit der Vereinigung zweier Liebespaare, Miranda's mit Fernando und Dorinda's mit Hippolit.

Der von Destouches mitgetheilten Probe aus dieser Comödie („Scenes anglaises, tirées de la Comédie intitulée: La Tempeste") ist eine Art von Dedication vorausgeschickt, in einem an die Marquise de P... gerichteten Schreiben, wie deren mehrere den Stücken und Fragmenten beigegeben sind, vermuthlich an fingirte Adressen gerichtet. Destouches bemerkt in diesem Schreiben, daß das Stück in England jederzeit viel Beifall gefunden habe, „obwohl es durchaus nicht regelmäßig ist; jedoch in England ist die Unregelmäßigkeit eine Vollkommenheit". Der französische Dichter macht einige Glossen über die bequeme Manier der Engländer, Zaubereien in ihre Comödien zu bringen, weil diese ihrer Erfindung sehr zu Hilfe kommen; während man in Frankreich von dem dramatischen Dichter durchaus Natur, Wahrheit verlange. Hiernach leitet Destouches seine „Scenen" zum bessern Verständnisse des Zusammenhangs durch die Erzählung der vorausgehenden Handlung des Stückes folgendermaßen ein: *)

„Ein sehr gelehrter Prinz, ein großer Astrologe, und ein großer Zauberer, hatte sich des Herzogthums Mailand, davon er der Erbe war, begeben, und es seinem jüngsten Bruder abgetreten; sein Ehrgeiz erstreckte sich nicht weiter, als auf eine stille Ruhe, um bei seinen Büchern und bei einer sehr liebenswürdigen Frau, die er aus Neigung geheirathet hatte, zu leben. Er hatte zwei Töchter mit ihr erzeugt, von denen die älteste noch nicht drei Jahre alt war, als sich der Herzog von Mailand in seine Schwägerin verliebte, und ein Mittel fand, sie zu verführen. Prosper, so hieß unser philosophischer Prinz, konnte einen so empfindlichen Schimpf und eine so schwarze Undankbarkeit nicht geduldig ertragen, und faßte den Vorsatz, sich zu rächen, es möchte kosten, was es wolle. Er stiftete insgeheim eine Verschwörung wider seinen Bruder an, und verwickelte seinen vertrautesten Freund, den Vater des Hypolit, mit in dieselbe. Hypolit war damals nicht älter, als Prospers älteste Tochter. Die Verschwörung wurde entdeckt, Prospers Freund wurde in Verhaft genommen, und Prosper, welcher vorhersah, daß er eben dasselbe Schicksal haben würde, machte sich heimlich von Mailand fort, und nahm seine beiden Töchter und

*) Im Nachfolgenden ist jene alte, 1756 erschienene, deutsche Uebersetzung gegeben, die das französische Original ziemlich treu wiedergibt. In den Scenen selbst muß die Prosa der Uebersetzung von der Zierlichkeit der französischen Alexandriner natürlich unvortheilhaft abstechen.



den Sohn seines unglücklichen Freundes mit sich. Er begab sich nach Neapel, kaufte sich daselbst ein Schiff, und nachdem er es auf das schleunigste ausgerüstet hatte, ging er damit in die See, und war entschlossen, sein Leben auf irgend einer wüsten Insel zuzubringen. Sein Herz war mit einem unüberwindlichen Hasse wider alle Männer, und noch mehr wider die Frauenzimmer eingenommen. Er fand eine solche Insel als er suchte, und auf derselben setzte er sich fest. Kein Mensch war sonst bei ihm, als Mirande und Dorinde, seine Töchter, und der kleine Hypolit. Prosper's Absehen war, alles so einzurichten, daß die Mädchen und der Knabe einander niemals sollten zu sehen bekommen, oder daß sie wenigstens einen so starken Widerwillen gegen ihre verschiedenen Geschlechter bekommen sollten, daß sie sich einander ohne Gefahr sollten sehen können, wenn sie sich ja zum Unglück einander begegneten. Er that alles, in diesem Vorhaben glücklich zu sein, und ließ Hypolit in einer Höhle, die nicht sehr weit von dem Orte seines Aufenthaltes ablag. Da dieser bald fünfzehn Jahr alt war, sah Prosper vermöge seiner Berechnungen voraus, daß an dem Tage wenn Hypolit in sein fünfzehntes Jahr treten würde, demselben ein erschreckliches Unglück bevorstünde, und daß er in dies Unglück aus Liebe zu einem Frauenzimmer fallen würde. Seine Unruhe für diesen seinen lieben Pflegesohn machte, daß er ihn aus seiner alten Höhle herausnahm, und ihn eine andre, die noch näher an seiner Wohnung lag, beziehen ließ. Dieses nun setzt die Auftritte, welche Sie hier lesen werden, in Bewegung. Den übrigen Inhalt will ich nicht erst anführen; was ich Ihnen erzählt habe, ist hinreichend, Sie in den Stand zu setzen diese Scene zu verstehen."

Dieser einleitenden Erzählung folgen nun die Scenen selbst mit vorheriger Angabe des Personals.*) Dasselbe besteht aus:

Prosper.
Hypolit.
Mirande } Prospers Töchter.
Dorinde }

Auftritt
zwischen Prospern und Hypolit.

Prosper. Hypolit!

Hypolit (erscheint am Eingange seiner Höhle). Mein Herr!

Prosper. Komm her.

---

*) Im Französischen heißt es nach der Angabe der Personen komischer Weise: »La Scène est à Londres«.

Hypolit (kommt heraus.) Ich gehorche. Haben Sie mir etwas zu sagen?

Prosper. Mein Sohn! Bei diesem Namen will ich dich beständig nennen, und der Himmel ist mein Zeuge, mit welcher Zärtlichkeit, mit welchem Eifer, mit welcher Mühe und Güte ich dich nun hier seit fünfzehn Jahren erziehe. Fühlst du nicht dafür gegen mich Triebe der Erkenntlichkeit?

Hypolit (kaltsinnig.) Ja, so viel als möglich.

Prosper. Wie gleichgültig! O, wie wenig empfindest du das, was ich für dich gethan habe!

Hypolit. Um Vergebung.

Prosper (umarmt ihn.) Mein Sohn! ich würde mit meinem Schicksale vergnügt sein, wenn du zufrieden wärest.

Hypolit. Wie kann ich zufrieden sein? Mir wird die Zeit lang.

Prosper. So?

Hypolit. So viel ich sehen kann, bin ich sehr unglücklich.

Prosper. Sehr unglücklich? Worin denn?

Hypolit. Ich darf mich nicht erklären.

Prosper. Ja, ich will es haben; rede aufrichtig.

Hypolit. So lange ich weiß, daß ich lebe, habe ich noch nicht meiner eignen Neigung folgen können; indessen fühle ich doch ein Verlangen in mir, in allen Dingen nach meinem eignen Willen zu leben.

Prosper. Ich verstehe dich schon. (bei Seite.) O Freiheit! du Tochter der Natur!

Hypolit. Sie haben mich von meiner Jugend an in eine dunkle Höhle eingeschlossen: und heute haben Sie mir diesen neuen Aufenthalt angewiesen, nicht mich in Freiheit zu setzen, sondern nur vieleicht aus der Absicht mein Gefängniß zu verändern. Sie sind Herr, ich murre nicht darüber, allein ich dächte Sie könnten doch meine Gefangenschaft mildern.

Prosper. Meine Strenge gegen dich kommt von einer gerechten Furcht, die ich deinetwegen habe, her. Der böse Einfluß eines unglücklichen Gestirns drohet deinem Leben. Meine weitgehende Wissenschaft läßt mich den Schlag vorher sehen, der schon bereit ist, dich zu treffen. Heute —

Hypolit. Mein Herr, ich umfasse Ihre Knie; machen Sie meiner harten Gefangenschaft ein Ende. Lassen Sie mich hier in diesem schönen Schatten frische Luft schöpfen.

Prosper. Ich würde strafbar werden, und mich zu einem Mitschuldigen des Schicksals machen: Nein, du mußt dich noch verborgen halten, um dem Tode zu entgehen.

Hypolit. Dem Tode? Warum soll ich so viel Zwang leiden, um dem Tode zu entgehen? Sie haben mich gelehrt, daß man den Tod nicht fürchten muß, daß man ihm alle Stunden und aller Orten Trotz bieten muß, unter was für einer schrecklichen Gestalt er sich uns auch zeigt. Lassen Sie mich ihn suchen, ich fürchte ihn nicht so sehr, als den traurigen Zustand eines so harten Gefängnisses.

Prosper. Ich würde dann den in deinen schönsten Jahren dich treffenden Tod mir vorzuwerfen haben. Sollte ich ihn selbst befördern?

Hypolit. Wozu diese Reden? Sie haben mir mehr als hundertmal gesagt, daß alles was auf dieser Insel lebt, der Herrschaft desjenigen unterworfen ist, den man Mann nennet. Da er nun so beschaffen ist wie Sie, von was für einem Geschöpfe habe ich ein Unglück zu befürchten?

Prosper. Mein Sohn, es giebt hier noch gewisse Geschöpfe, die dich erschrecklich verwunden können, gefährliche Thiere, deren Namen ich dir aus guten Ursachen bisher verschwiegen habe.

Hypolit. Das sind also wohl sehr abscheuliche Geschöpfe?

Prosper. Du hast sie ewig zu fürchten. Man sagt, daß durch ein Gesetz der Natur festgesetzt ist: sie würden die Oberherrschaft mit dem Manne theilen.

Hypolit. Gut, mag es doch; ich lasse mir die Theilung gefallen; würde denn das ein so großes Unglück für den Mann sein?

Prosper. Nein; allein da sie gar zu geneigt sind, ihn zu fesseln, so haben sie ihn auch sehr oft der Oberherrschaft gänzlich beraubet.

Hypolit. Wer sind denn die Geschöpfe?

Prosper. Es sind unsere Feindinen, obgleich zwischen ihnen und dem Manne eine große Sympathie ist, die ihn beständig gegen ihre betrügerische Schönheit hinzieht.

Hypolit. Wie heißen denn diese siegreichen Thiere?

Prosper. Frauenzimmer.*)

---

*) Wie sehr der französische Dichter den Dialog Dryden's in die Breite gezogen und umgewandelt hat, mag man u. A. daraus erkennen, daß in dem englischen Stücke der ganze Anfang der Scene bis zu dieser Stelle aus nur zwanzig Zeilen besteht. Auch die obige Stelle ist viel kürzer ausgedrückt; sie lautet bei Dryden:

Prosp. But here are Creatures which I nam'd not to thee,
Who share Man's Sovereignty by Natures Laws,
And oft depose him from it.
Hip. What are those Creatures, Sir?
Prosp. Those dangerous Enemies of Men call'd Women.
Hip. Women! I never heard of them before. etc.

Hypolit. Dieser Name kitzelt mein Ohr. Frauenzimmer! Es kommt mir alles wie ein Wunder vor, davon ich bis diesen Augenblick noch nichts gehört habe. Wie sehen denn die Frauenzimmer aus?

Prosper. Ihre Schönheit, mein Sohn, ist über alle Lobsprüche erhaben. Stelle dir ein Wesen zwischen dem Engel und dem Manne vor. Diese unglückseeligen Schönheiten haben mörderische Augen, die unser ganzes Herz durchdringen und verwunden. Der Gesang der Nachtigallen ist nicht so angenehm als ihre Stimme; ihre Reden sind liebenswürdig, einschmeichelnd, scherzhaft; ihr Umgang ist reizend. Mit einem Worte, die Frauenzimmer sind völlige Zauberinnen. Jedermann, der ihnen zu trotzen sucht, muß unterliegen, und wenn er sie nur ansieht, so wird er ihr Sklave.

Hypolit. Ihr Sklave? Ich dächte ich würde zu viel Herz haben, als daß ich einen solchen Schimpf leiden würde. Ich fürchte mich so wenig vor ihnen, daß ich meine Kräfte mit ihnen messen will.

Prosper. Nein, du würdest überwunden werden. Diese Meineidigen würden dich selbst im Schlafe anfallen.

Hypolit. O, ich würde mich rächen, wenn ich aufwachte.

Prosper. Du würdest dich unüberwindlichen Waffen bloß stellen. Der Macht ihrer Reizungen kann man nicht widerstehen.

Hypolit. Womit könnte ich wohl ihre Schönheit vergleichen?

Prosper. Die kühlen Schatten im heißen Sommer, die Strahlen der Sonne im kalten Winter, das Meer zur Zeit der Windstille, ein murmelnder Bach, der zwischen zwei grünen Ufern hinfließt, und der die Vögel bei der Wiederkehr des Frühlings zum Gesange einzuladen scheint; rühren unsere Sinne nicht so sehr, bezaubern unsre Seele nicht durch ihre angenehmen Reizungen so stark, als die Schönheit der Frauenzimmer.

Hypolit. Haben sie mehr Reizungen als die Federn des Pfauen? Als die Weiße des Schwans? Als der schöne Ring, der sich um den Hals der seufzenden Taube mahlt? Hat der Regenbogen nicht muntrere Farben, und eine angenehmere Mischung in seiner Verschiedenheit, als die Frauenzimmer in ihrer Schönheit? Indessen so lange ich auch die Tauben, die Schwäne, die Pfauen, und den Regenbogen gesehen habe, so habe ich weder durch Geberden, noch durch Reden merken lassen, daß mein Herz von ihrer Schönheit verwundet wäre, ob ich gleich darüber entzückt gewesen bin.

Prosper. Ach mein Sohn, mit dem weiblichen Geschlechte ist nichts zu vergleichen.

Hypolit. Es ist also sehr liebenswürdig?

Prosper. Und noch hundertmal gefährlicher. Wenn du also in dieser

Gegend ein Frauenzimmer sehen wirst, so mußt du deine Augen verschließen' gleich umkehren und mit hängendem Zügel davon fliehen, aus Furcht daß das Gift ihrer Blicke dich nicht tödte. Wirst du diesem Befehle folgen?

Hypolit. Ja, mein Herr, ich werde sie allenthalben als einen Gegenstand des Schreckens fliehen.

Prosper. Es kommt hier auf dein Leben an.

Hypolit. Allein, sorgen Sie auch, daß sich keine untersteht, mich anzugreifen, denn ich würde mich zu rächen suchen, und sollte ich auch mitten im Streite mein Leben verlieren.

Prosper. Ich werde dich gegen alle Anfälle in Sicherheit zu setzen suchen. Geh nur wieder in deine Höhle, lege dich ohne Aufhören auf das Lesen; Ich habe verschiedene schöne Bücher dir in deine Höhle gelegt, darinn du studiren, und dich vergnügen kannst. Vor allen Dingen verbirg dich heute vor den Frauenzimmern. Morgen werde ich dir bessere Neuigkeiten bringen. (Hypolit geht.) Er geht recht zu gelegner Zeit. Da kommen meine beiden Töchter, die möchten ihn wider meinen Willen zurück gehalten haben.

Auftritt

zwischen Prosper und seinen Töchtern.

Prosper, Mirande, Dorinde.

Prosper. Was mag sie antreiben, daß sie mir gleich auf dem Fuße nachfolgen? Ich zittere. Allein warum? Sie sind ja gut unterrichtet. Warum kommt ihr hieher, Mädchen?

Mirande. Die Luft ist hier so frisch und angenehm.

Prosper. Nein, hier ist sie so warm, daß es für euch sehr schädlich sein könnte. Ihr lauft hier überdies offenbar Gefahr. Habt ihr schon vergessen, was ich euch gesagt habe.

Dorinde. Ist der Mann hier in der Nähe?

Prosper. Stellet es euch ja oft vor, daß alles was nur Erschreckliches sein kann, alles Ungeheure, Häßliche, Schwarze, Verabscheuungswürdige sich hier befindet, und eurem Leben drohet. Die Tiger, die Löwen, die Leoparden, die Bären sind euch nicht so gefährlich, meine Kinder, als der Mann.

Mirande. Ach, ich fürchte mich, er wird uns fressen, oder todtschlagen; laß uns fliehen.

Dorinde. Ist dies hier keine Höhle?

Prosper. Ja, kommt ihr ja nicht zu nahe.

Dorinde. O, ich versichere, daß ich sie fliehen werde; er soll mich niemals kriegen.

Mirande. Aber bei dem Allen, warum sollen wir uns denn so sehr vor ihm fürchten? Wir sehen Sie ja ohne Schrecken an; und da sie uns bezeichneten, wie ein jedes Ding hieße, so haben Sie uns auch gesagt, daß Sie ein Mann wären.

Prosper. Solche Männer wie ich haben kein Gift mehr, welches dem weiblichen Geschlechte schädlich sein kann. Vernunft und Alter haben mir dies Gift benommen; Allein in der Jugend ist der Mann wild und grausam, und dann, Kinder, dann ist er eigentlich gefährlich.

Dorinde. Läuft er denn in den Büschen herum?

Prosper. Nein, aber er ist hitzig und verwegen; seine Hitze macht, daß er von Haus zu Haus läuft, Mauren ersteigt, Thüren einschlägt, und kurz, wenn er seine Wuth befriedigen will, so können ihn keine Schlösser, keine Gitter und keine Riegel zurück halten.

Dorinde. Ich möchte doch wohl einen jungen Mann haben, ob er gleich so garstig und wild ist; ich wollte seine Wuth wohl besänftigen. *)

Prosper. Wie wollest du es denn machen?

Dorinde. Nun — ich wollte ihm schmeicheln, ich wollte ihn von Morgen bis auf den Abend so streicheln und ihm solche Worte geben daß ich dächte, ich wollte ihn recht artig machen, und wir würden uns beide recht gut vertragen.

Prosper. Darauf verlaß dich nicht. Er würde seine Wildheit mildern, er würde sich angenehm und liebenswürdig machen, aber hernach würde er dich beißen, und du würdest in neun Monaten die Kennzeichen davon haben.

Mirande. Das garstige Thier!

Prosper. Damit er euch nicht anfallen kann, so macht euch nur aus dieser Gegend weg; nehmt euch in Acht, daß ihr nicht wieder hieher kommt. Dorinde folge du deiner Schwester Mirande hübsch, und du gieb auf sie Acht, ich sage es euch.

Auftritt
zwischen den beiden Schwestern,
die nach der Höhle des Mannes wieder umkehren.

Mirande. Dorinde.

Dorinde. Nu! und du kommst doch wieder auf den verbotenen Weg. Der Mann wird dich überfallen, und du wirst gebissen werden.

*) Auch dieser Schluß der Scene ist bei Dryden viel kürzer.

Mirande. Wenn er kommt, so werde ich davon laufen.

Dorinde. Ja, er kann dich doch wohl kriegen, du hast nur zwei Füße, er mag wohl viere haben.

Mirande. O, ich bin sehr leicht zu Fuße.

Dorinde. Ja, das wird dir nichts helfen.

Mirande. Weißt du Schwester, was wir thun müssen?

Dorinde. Uns hier weg machen.

Mirande. Nein; wir wollen hier alle Gegenden durchstreichen, und dann können wir ihn von ferne sehen, wenn er sich sehen läßt.

Dorinde. O komme wieder zurück, hier hat er seine Höhle.

Mirande. Schweig; ich will es wagen; so ein garstiges Thier er auch ist, so kann er doch, wenn er auch noch so böse ist, auf einmal mehr nicht als eine von uns beiden fressen.

Dorinde. Nein, aber er wird Eine nach der Andern fressen, das will ich wetten. Wir wollen uns seiner Wuth nicht aussetzen. Ich glaube, ich sehe ihn schon, ich glaube, ich höre ihn schon; ich zittre. Wenn er kommt, so werde ich ohnmächtig. Laß uns gehen.

Mirande. Ei, so bleibe doch.

Dorinde. Nein, nein.

Mirande. Du bist ein böses Mädchen. Wir wollen ihn wie einen Hasen in seinem Lager aufsuchen; da wollen wir ihn ansehen, ohne daß er uns sieht, oder wenn er uns auch sieht, so wird er doch nicht das Herz haben, sich zu rächen.

Dorinde. Das glaubst du?

Mirande. Ja, das glaube ich.

Dorinde. Aber dann werden wir ja unserm Vater ungehorsam.

Mirande. Wer wird es ihm denn wiedersagen?

Dorinde. Wenn er es auch nicht wiedererfährt, so thun wir doch nicht gut, wenn wir ihm ungehorsam sind. Alle seine Rathschläge sind für uns Befehle.

Mirande. Hierin wollen wir einmal unserm eignen Rathe folgen.

Dorinde. Ich wage es nicht.

Mirande. Schwester, willst du mich hören?

Dorinde. Nein, nein, wir müssen vor dem Manne fliehen.

Mirande. Warum sollen wir denn vor ihm fliehen, da wir gar noch nicht wissen, wie er aussieht?

Dorinde. Vielleicht —

Mirande. Wir müssen ja das Ungeheuer kennen, wenn wir uns vor ihm in Acht nehmen sollen.



Dorinde. Du brennst ja recht vor Begierde ihn zu sehen.

Mirande. O ja.

Dorinde. Unter uns gesagt, ich habe ein so großes Verlangen danach, wie du. Wir sind zwar unserm Vater einen vollkommenen Gehorsam schuldig, aber ich habe fast selber Lust, ihm ungehorsam zu sein. Es ist als wenn mich ein natürlicher Hang heftig nach dem zöge, was uns so scharf verboten ist.

Mirande. So geht es mir gerade. Ich würde ganz ruhig sein, wenn er mir nichts gesagt hätte, aber nun ist es mein Vergnügen, es kennen zu lernen, da es mir verboten ist. Ich habe ein rechtes brennendes Verlangen danach.

Dorinde. Gehe nur immer sachte voraus, und wenn du von ohngefähr den Mann gewahr wirst, so bitte ich dich herzlich, gehe nicht weiter, sondern gieb mir durch ein Zeichen Nachricht.

Mirande. Ja, ja. Wenn er mir wird nachlaufen oder was böses thun will, so werde ich ihn so gut zu machen suchen, wie ich meinen Vater immer wieder gut mache, wenn er mich peitschen will, und ich habe was versehen; Ich will mich vor ihm auf die Erde werfen.

Dorinde. O, wenn er mir nachkommt, und er bringt mich nur nicht um, so will ich mir ihn recht ansehen, und wenn er mich auch beißen sollte.*)

Auftritt

zwischen den beiden Schwestern und Hyppoliten.

Hypolit, Mirande, Dorinde.

Hypolit (erscheint in der Thür seiner Grotte).
Die Bücher geben mir heute gar kein Vergnügen. Ich bin so unruhig! — Ich fühle ein gewisses Verlangen, eine gewisse unbekannte Unruhe, die mich quält —

Mirande. Sieh, ich glaube da ist der Mann.

Dorinde. Nun müssen wir die Flucht nehmen.

Mirande. Ich kann nicht.

Dorinde. Ich auch nicht.

*) Auch diese ganze Unterredung zwischen den beiden Schwestern ist mehr als noch einmal so lang, als bei Dryden. Auch tritt hier, nach dem Zwiegespräch, in dem englischen Stücke Veränderung der Scene ein. Hippolit erscheint dann innerhalb seiner Höhle erst allein und wird dann von den beiden Schwestern aufgesucht. Auch der Inhalt des Folgenden ist in Allem dem Dryden'schen Texte nachgebildet, aber ebenfalls weit mehr ausgeführt.

Hypolit (ohne sie zu sehen.) Wenn hier auf Erden nichts Ueberflüssiges gemacht ist, wenn aus den Händen der Natur nichts umsonst gekommen ist, wie man mir gezeigt hat, so kann ich schließen, daß auch die Frauenzimmer nicht umsonst da sind.

Mirande. Mich dünkt, er redet.

Dorinde. Ja, du hast ganz recht.

Hypolit (ohne sie zu sehen.) Sind nicht selbst die Schlangen, wider welche ich streite, darum da, daß sie das Gift der Erde einsaugen. Dies ist sonder Zweifel ihr Geschäft, und dies ist auch die Ursache, warum mir Prosper gesagt hat, daß ich ihr Gift fürchten müsse.

Dorinde. Schwester, er kommt.

Mirande. O Himmel!

Hypolit (ohne sie zu sehen.) Indessen finde ich es sehr wunderbar, daß er sagt, ein Frauenzimmer stehe zwischen dem Engel und dem Manne.

Dorinde. Er spatzieret! Er hat zwei Beine wie wir! Nun fürchte ich mich nicht mehr so sehr.

Mirande. Ich auch nicht.

Dorinde. Wie angenehm er aussieht! Das allerliebste Thier! ich muß näher herangehen.

Mirande. Nein, bleib hier; soll ich deinetwegen Schelte bekommen, daß ich dich habe in die Gefahr laufen lassen. Sieh ihn dir von ferne an, ich will näher heran gehen.

Dorinde. Nein, Schwester, das thue nicht; ich bitte dich herzlich; laß mich lieber die Gefahr wagen, denn ich kann es ihm an den Augen ansehn, daß er mich nicht beißen wird. Er hat kein Gift mehr.

Mirande. Komm zurück, er wird dich anfallen.

Dorinde. Du bist wunderlich. Ich will es wagen.

Mirande. Er mag mich zuerst fressen.

Dorinde. Das kann ich nicht zugeben; ich habe dich zu lieb, als daß ich dich in dein Verderben sollte laufen lassen.

(Sie geht näher an ihn heran, und betrachtet ihn aufmerksam.)

Mirande (zieht sie zurück.) Pfui, Schwester, Pfui doch; hast du keine Scham mehr? schämst du dich nicht, daß du so neugierig bist?

Dorinde. Du bist neugieriger als ich, ob du mich gleich schiltst.

Mirande (zieht sie noch stärker zurück.) Mit einem Worte, du sollst mir folgen, oder ich werde alles dem Vater sagen.

Prosper (von ferne.) Mirande!

Dorinde. Hörst du nicht, Schwester? Geh doch, der Vater ruft dich.

Mirande. Nein er ruft dich.

Dorinde. Nicht doch, er ruft dich.

Mirande. Der Mann sieht dich, komm.

Dorinde. Ich fürchte mich nicht mehr; Lauf du nur und höre was der Vater will, ich komme gleich nach.

Mirande. Lauf du nur zuerst.

Dorinde. Ich werde schon laufen, wenn er mich rufen wird.

Mirande. Sie trotzt mir, aber es soll ihr leid werden.

Auftritt

zwischen Dorinden und Hypoliten.

Dorinde. Wenn ich auch sterben sollte, so muß ich ihn mir ansehen. Ich merke sogar, daß mir sehr warm wird.

Hypolit (siehet sie.) Liebenswürdiges Geschöpf! Dergleichen habe ich noch nicht gesehen. Wo ich nicht irre, so ist dies ein Kind der Sonne, welches mit den Strahlen seines Vaters umgeben ist, und in diese niedern Gegenden kommt, ein helleres Licht zu verbreiten. Meine Augen sind von einem so schönen Schauspiele bezaubert, und mein Herz empfindet ein ganz neues Vergnügen. Ich muß näher herangehen, — allein ich zittere. Dies ist wohl sonder Zweifel eins von den Thieren, die ich fürchten muß, eine von den Schönheiten, deren böses Gift unsre Vernunft beunruhigt, uns zu tödten. Rede doch; du bewegst mich; wer bist du?

Dorinde (erschrocken.) Ich weiß es nicht, — man sagt — ich wäre ein Frauenzimmer.

Hypolit. Das habe ich wohl gemerkt. Himmel! wie erschrocken bin ich.

Dorinde (mit unterbrochener Stimme.) Schönes Ungeheuer — ich bitte dich — habe Mitleiden mit mir; beiß mich nicht.

Hypolit. Bin ich denn ein wüthender Wolf, der nach Blute dürstet?

Dorinde. Was weiß ichs?

Hypolit. Ich sollte dich beißen? Ich wollte mir lieber alle meine Zähne ausbrechen, oder mir die Augen ausreißen. Deine Gegenwart gefällt mir, mein Haß ist eingeschlafen, obgleich das Frauenzimmer meine grausamste Feindin ist.

Dorinde. Was ist eine Feindin? Das habe ich niemals gehört; Ich kann dich versichern, daß meine Augen noch nichts gesehen haben, welches sie so entzückt hätte, als du. Ich fühle ich weiß nicht was, welches mich hieher zieht, wo du bist. Ob ich gleich demjenigen beständig blindlings gefolgt bin,

der mir gesagt hat, daß ich dich fliehen soll, wenn du mir jemals ins Gesicht kämst; ob ich gleich wenn ich dich ansehe, viel Bewegungen, und eine Art eines traurigen Vergnügens empfinde, welches mir verboten ist, so wollte ich doch lieber sterben, als dich verlieren.

Hypolit. Der sanfte Ton ihrer Stimme durchdringt und rührt mich. Laß doch den schönen Mund noch einmal sprechen.

Dorinde. Das Glück dich zu sehen ist mir ein Glück, welches ich mit nichts vergleichen kann. Solltest du mir wohl was Böses thun können?

Hypolit (hitzig.) Nein, nein.

Dorinde. Aber ich glaube doch, du bist ein Mann; Sage, bist du einer? Heißt du so?

Hypolit. Ja ich gestehe es. Wenigstens hat man zu mir so gesagt.

Dorinde (erschrocken.) Ich bin verloren! wo soll ich hin?

Hypolit. Verloren? Warum denn? Wenn du dich vor mir fürchtest, so versichere ich dich, ich wollte dir zu Gefallen gern ein ander Geschöpf werden.

Dorinde (hitzig.) Nein, nein, ändre deine Gestalt nicht.

Hypolit. Aufrichtig zu reden, so bin ich eben so erschrocken, als du. Du hast dich gefürchtet, mich anzutreffen, und ich habe mich gefürchtet, dich anzutreffen.

Dorinde. Himmel! Eins ist vielleicht dem andern ein Gift.

Hypolit. Das verhüte Gott!

Dorinde. Sollten wir wohl sterben müssen, weil wir uns von ohngefähr einander getroffen haben?

Hypolit. Nein, wir werden nicht davon sterben; wir wollen nicht so schwach sein. Zwei Thiere von einerlei Art thun einander nichts Böses, ob sie gleich sehr giftig sind. Ich habe neulich gesehen, daß zwei Schlangen einander umschlungen hatten; sie tödteten einander nicht, sie thaten einander keinen Schaden, sie vereinigten sich vielmehr beide und schmeichelten einander. Wir wollen also nicht so gar sehr vor einander erschrecken. Wenn wir auch beide ein Gift in uns tragen, so haben wir nichts zu besorgen, wir können uns so gut mit einander vereinigen als die Schlangen. (Er betrachtet sie.) Deine Hand ist so wie meine Hand, kann ich sie anfassen?

Dorinde (erschrocken.) Nein.

Hypolit. Laß sie mich nur einen Augenblick anfassen.

Dorinde. Du brennst ja.

Hypolit. Ich weiß nicht was das ist. Ich fühle, indem ich dich anfasse, eine gewisse Krankheit, die mir gefällt.

Dorinde. Und wenn ich dich anrühre, so fühl ich auch so etwas, welches mich seufzen macht, und ich weiß die Ursache nicht. Ich habe meiner Schwester und meines Vaters Hand oft angefaßt, und mein Herz hat noch niemals diese Reizung, und diese grausame Unruhe empfunden. Sollten wir wohl so wie ein Paar Turteltauben sein, die ich manchmal habe seufzen hören, wenn sie sich einander näherten? Dir ist nicht wohl, ich beklage mich, daß ich zu gerührt bin, ich glaube den Tauben ging es eben so. Sie seufzten, hernach bezeugten sie einander durch ein sanftes Gemurmel ich weiß nicht was für ein Verlangen, und hernach schnäbelten sie sich mit innigem Vergnügen.

Hypolit. Sieh, gerade so müssen wir es auch machen.

Prosper (hinter der Scene) Dorinde!

Dorinde. Himmel! dies ist meines Vaters Stimme. Ja, ja, er ruft mich, ich muß folgen. Ach, er hat mir so oft befohlen, daß ich vor dir fliehen soll, und ich habe dich sogar aufgesucht. Dies ist mein erster Ungehorsam, dafür wird er mich wohl bestrafen.

Hypolit. Ich bin auch strafbar. Ich habe zum erstenmale seine Befehle übertreten; aber es reut mich nicht. Du bist Schuld daran. Allein so hart er mich auch dafür bestraft, so glaube, er hat es mehr verdient, als ich, weil er wider die Wahrheit geredet hat. Wir sollten einander tödten, wenn wir einander sehen würden, und wir empfinden lauter Vergnügen, da uns das Geschick zusammenbringt. Wenn wir nun sterben, nachdem wir einander getroffen haben, so kommt es gewiß daher, weil wir uns nun von einander trennen müssen.*)

---

*) Dryden schließt die Scene (und gleichzeitig den II. Akt des Stückes) mit den Worten Hypolit's:

He said our meeting would destructive be,
But I no Death cut in our parting see.
(Exeunt several ways.)

Als eine komische Ungeschicktheit des deutschen Uebersetzers mag hier noch erwähnt sein, daß derselbe nach den Schlußworten Hypolit's, ohne irgend welches Zeichen eines Abschnittes, unmittelbar fortfährt: „Ich habe die Ehre, mich mit der tiefsten Ergebenheit zu nennen Ew. Gnaden unterthänigster &c.“.

Im französischen Original ist dieser Schluß, der an die Brief-Einleitung wieder anknüpft, durch die vorausgehende Bezeichnung: »fin des scènes anglaises« von dem dramatischen Theil getrennt.

VIII.

Versuch
einer
Uebersetzung
einiger Stellen aus Shakespears
Richard dem III.

(In: „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“. Vier und dreißigstes Stück. Leipzig, Lankische Buchhandlung. 1755.)

Der II. Auftritt in der I. Handlung.*)

Heinrich der VI. aus dem Hause Lancaster war nebst seinem Prinz Eduard von dem Könige Eduard dem IV. aus dem Hause York und dessen Bruder Richard, der in diesem Auftritte noch als Herzog von Glocester erscheint, des Thrones und des Lebens beraubet worden. Die Prinzessinn Anna war die Wittwe Eduards, Prinzens von Wallis, eines Sohns Heinrich des VI. Richard der größte Wüthrich, der jemals gelebt hat, liebte Annen.**) Dies wenige wird die ganze Scene selbst verständlich machen. Der Schauplatz stellt eine Straße vor. Man bringt den Leichnam Heinrich des VI. getragen. Einige Wachen mit Hellebarden begleiten ihn, die Prinzessinn Anne folget als Leidtragende.

---

*) Auch diese Vorbemerkung rührt von dem unbekannten Uebersetzer her. (vgl. S. 77.)

**) Daß der Uebersetzer dies glaubt, trotz des von ihm mit übersetzten Monologs des Richard, ist seltsam genug. Die Uebersetzung selbst (die erste dieses Stückes, wenn auch nur eines Theils davon) ist, abgesehen von einzelnen sehr mißverstandenen Stellen, noch leidlich fließend.

Anne. Setzt sie nieder, setzt sie nieder, eure erhabene Bürde, wenn man Etwas erhaben nennen kann, was in einen Sarg eingeschlossen worden: Damit ich einige Zeit den frühzeitigen Fall des tugendhaften Lancasters pflichtmäßig beweine. Armseliges, starkes, irdenes Bild eines frommen Königes! Asche des Hauses von Lancaster! Entseelter Ueberrest dieses königlichen Blutes! Vergönne, daß ich zu deinem Schatten flehe, die Klagen der armen Anne zu hören, der Gemahlin deines Sohnes, deines ermordeten Sohnes, der durch eben die Faust durchbohrt worden ist, welche diese Wunde gemachet hat. Sieh! in diese Oeffnungen, durch welche dein Leben davon geflohen ist, laß ich vergeblich den Balsam meiner müde geweinten Augen hineinfließen. Verflucht sei die Hand, welche diese tödtlichen Höhlungen gemachet hat. Verflucht sei das Herz, welches Herz genug gehabt hat, es zu thun. Ein viel schrecklicher Schicksal treffe diesen verhaßten Elenden, der uns durch deinen Tod elend gemachet hat, als ich den Nattern, den Spinnen, den Kröten oder einem andern kriechenden giftigen Gewürme anwünschen kann. Wird ihm jemals ein Kind gebohren, so gehe es unreif von seiner Mutter und sehe als eine Misgebuhrt und zu frühzeitig den Tag! Sein schändlicher und unnatürlicher Anblick erfülle die hoffnungsvolle Mutter mit Schrecken, wenn sie es sieht, und es sei der Erbe seines Unglückes! Hat er jemals ein Weib, so werde sie durch seinen Tod noch viel elender, als ich durch den Tod meines jungen Gemahls und den deinigen geworden bin! Kommt nunmehr und geht weiter nach Chertsey fort mit eurer heiligen Bürde, die ihr aus der S. Pauluskirche weggenommen habt, um sie dort zu begraben. So oft ihr von dem Gewicht derselben ermüdet sein werdet, so ruhet, und ich will indessen meine Klagen über den Leichnam des Königes Heinrichs ausschütten.

(Richard Herzog von Glocester kömmt.)

Glocester. Steht Träger und setzt ihn nieder!

Anne. Welcher unselige Zauberer beschwört diesen Feind, Handlungen der Andacht und Gottseligkeit zu verhindern?

Gloc. Bösewichter! setzet den Leichnam nieder, oder ich schwöre ich will denjenigen zum*) Leichnam machen der nicht gehorchen wird.

Ein Wächter. Herr tretet zurück und laßt den Sarg vorbeytragen.

Gloc. Unverschämter Hund! steh, wenn ich es befehle. Halt mit deiner Hellebarde, oder ich schwöre, ich will dich niederschlagen und dich für deine Kühnheit mit den Füßen fort stoßen.

---

*) Einige üble Wortspiele sind bisweilen noch ein Fehler, welchen Shakespear dem verderbten Geschmacke seiner Zeiten schuldig ist. (Anm. des Uebers.)

Anne. Was? Ihr zittert? Ihr alle fürchtet euch? Doch ach! ich tadle euch nicht, denn ihr seyd sterblich und kein sterbliches Auge kann den Teufel ausstehen. Fort! schrecklicher Sklave der Höllen! Ueber seinen sterblichen Leib allein hattest du Gewalt, seiner Seelen kannst du nicht schaden. Zurück also!

Gloc. Angenehme Heilige! sey um der christlichen Liebe willen nicht so grausam.

Anne. Abscheulicher Teufel! Ich beschwöre dich bei Gott, fort! beunruhige uns nicht! Denn du hast die glückliche Erde zu deiner Hölle gemacht. Du hast sie mit Flüchen über dich und mit tiefen Seufzern erfüllet. Wenn du Entzückung bei dem Anblicke deiner entsetzlichen Thaten fühlst, so sieh hier diese Probe deines Blutdurstes. Ach! Freunde seht, seht die Wunden des todten Heinrichs öffnen ihren schon starren Mund und bluten von neuem. Erröthe, erröthe, schrecklicher Barbar! Denn deine Gegenwart ist es, welche aus diesen kalten und leeren Adern, in welchen kein Blut wohnet, dieses Blut herauszwingt. Deine unmenschliche und unnatürliche Thaten fodern diese unnatürliche Ueberschwemmung auf. Gott! der du dieses Blut schufst! räche seinen Tod! Erde! die du dieses Blut trinkest, räche seinen Tod! Himmel! tödte den Mörder mit deinem Blitze! Erde! zerreiß und verschling ihn, wie du das Blut dieses guten Königes, welches sein von der Hölle geleiteter Arm vergoß, verschlungen hast.

Gloc. Prinzessinn, du kennest die Regeln der Menschenliebe nicht, welche Liebe für Böses, und Segen für Fluch wieder giebt.

Anne. Bösewicht, du kennest weder göttliche noch menschliche Gesetze. Keine Bestie ist so rasend, daß sie nicht einige Empfindung des Mitleidens fühlen sollte.

Gloc. Aber ich fühle keine und also bin ich auch keine Bestie.

Anne. Wie wunderbar, wenn die Teufel selbst die Wahrheit sagen!

Gloc. Noch viel wunderbarer, wenn die Engel so zornig sind! Erlaube, göttliche Vollkommenheit des weiblichen Geschlechtes, daß ich mich gegen die Beschuldigung dieser Laster vertheidigen möge.

Anne. Erlaube, ansteckendes Gift des männlichen Geschlechtes, wegen dieser bekannten Schandthaten, daß du Verfluchter dich selbst verfluchen mögest.

Gloc. Du, die du schöner bist, als die Zunge dich nennen kann, vergönne mir einige Geduld mich zu entschuldigen.

Anne. Du, der du abscheulicher bist, als dich das Herz denken kann, du kannst keine gültige Entschuldigung anführen, als wenn du dich selbst tödtest.

Gloc. Durch diese Verzweiflung würde ich mich selbst anklagen.

Anne. Und diese Verzweiflung würde eine Entschuldigung für dich sein: denn du würdest sodann die ungerechten Ermordungen andrer sehr gerecht an dich selbst rächen.

Gloc. Sage nicht, daß ich sie ermordet habe.

Anne. So sage denn, daß sie nicht ermordet wurden, sondern daß sie todt sind, und zwar teuflischer Sklave durch dich.

Gloc. Ich tödtete deinen Gemahl nicht.

Anne. Er lebet gewiß noch?

Gloc. Nein, er ist todt, und durch Eduards Hand ermordet worden.

Anne. Scheusal, es sind Unwahrheiten, die Königin Margaretha sah deinen mörderischen Dolch, wie er von seinem Blute rauchete: eben diesen Dolch, den du selbst auf die Brust der Königin richtetest, und dessen Stoß deine Brüder noch ausschlugen.

Gloc. Ihre verleumderische Zunge, welche die Schuld meiner Brüder meinem unschuldigen Rücken aufbürdete, reizte mich hierzu.

Anne. Deine blutdürstige Seele, die von nichts als Blutvergießen träumet, reizte dich hierzu. Hast du nicht den König hier getödtet?

Gloc. Ich gestehe es dir.

Anne. Du gestehst es mir noch, Wütherich? Gott gestehe denn auch mir zu, daß du für diese deine Gottlosigkeit mögest verdammt werden. Ach wie freundlich, wie gnädig, wie tugendhaft war er nicht!

Gloc. Desto geschickter war er ein König im Himmel zu sein, wo er auch nunmehr ist.

Anne. Ja, er ist im Himmel, wo du niemals hinkommen wirst.

Gloc. Er danke mir also dafür, daß ich ihn durch meine Hilfe dahin gesandt habe. Denn er schickete sich weit mehr für diesen Ort als für die Erde.

Anne. Und du für keinen Ort als für die Hölle.

Gloc. Nein! noch für einen andern Ort, wenn ich ihn nennen darf.

Anne. Für einen Kerker.

Gloc. Für dein Schlafzimmer.

Anne. Elende Ruhe bewohne das Zimmer wo du schläfst!

Gloc. Es sei, wenn ich nur in deinen Armen schlafe.

Anne. Ja, ich hoffe es (spöttisch).

Gloc. Und ich weiß es, doch gütige Anne laß uns diesen hitzigen Streit unsers Witzes abbrechen, und etwas gelassener mit einander sprechen. Ist nicht derjenige, der diesen frühzeitigen Tod dieser Plantageneten

Heinrichs und Eduards verursachete, eben so sehr strafwürdig als derjenige der ihn vollzog.

Anne. Du warest zugleich die Ursache und das verfluchteste Werkzeug desselben.

Gloc. Deine Schönheit war die Ursache dieser Wirkung, deine Schönheit, die mich in meinem Schlummer verfolgte, auch den Mord der ganzen Welt zu wagen, wofern ich nur eine einzige Stunde in deinem zärtlichen Herzen leben könnte.

Anne. Käme dieser Gedanke in meine Seele, so schwöre ich dir, Mörder, diese Nägel sollten diese Schönheit von meinen Wangen herunter reißen.

Gloc. Diese Augen würden auch selbst die Ueberbleibsale dieser Schönheit nicht ausstehen können; doch du würdest sie in meiner Gegenwart nicht verwüsten dürfen. Wie die ganze Welt durch die Sonne ernähret wird, so werde auch ich durch deine Schönheit ernähret. Sie ist mein Tag! mein Leben!

Anne. Die Nacht verfinstere deinen Tag und Tod dein Leben!

Gloc. Verfluche dich nicht selbst schönes Geschöpfe. Du bist beydes!

Anne. Ich wollte, daß ich es wäre, mich an dir zu rächen.

Gloc. Es ist sehr unnatürlich, dich an demjenigen zu rächen, welcher dich liebet.

Anne. Es ist gerecht und vernünftig mich an demjenigen zu rächen, welcher meinen Gemahl tödtet.

Gloc. Derjenige, der dich deines Gemahls beraubte, Prinzessinn, that es, dir einen desto bessern Gemahl wieder zu geben.

Anne. Dieser Beßre athmet auf dem ganzen Erdkreiß nicht mehr.

Gloc. Er lebet, der dich weit stärker liebet als dich dein erster Gemahl lieben konnte.

Anne. Nenne ihn.

Gloc. Plantagenet. *)

Anne. Ja, so hieß er.

Gloc. Eben dies ist sein Name, aber er ist von einer weit bessern Art.

Anne. Wo ist er?

Gloc. Hier: (Sie spuckt ihn an) Warum spuckst du mich an.

Anne. Ich wollte es wäre tödtliches Gift für dich.

---

*) Das Haus York, aus welchem Richard war, stammte ebensowohl als das Haus Lancaster aus dem Plantagenetischen Stamme her. (Anm. d. Uebers.)

Gloc. Niemals floß Gift aus einer so süßen Quelle.

Anne. Niemals hing Gift an einem häßlichern Gewürme. Weg aus meinem Gesichte! du vergiftest meine Augen.

Gloc. Deine Augen, angenehme Prinzessinn, haben die meinigen angesteckt.

Anne. Ich wollte sie wären basiliskisch dich zu tödten.

Gloc. Ich wünschte, sie wären es, damit ich auf einmal sterben möchte: Jetzund tödten sie mich mit einem lebendigen Tode. Deine Augen haben aus den meinigen gesalzene Thränen erpreßt: Sie haben dieselben mit einem Strome kindischer Tropfen geschändet. Sie haben diese Augen entweiht, in welchen man niemals eine bereute Zähre gesehen hat, wenn mein Vater York und Eduard, bei den erbärmlichen Klagen des Rutlands weinten, als der schwarze Clifford sein Schwert über ihn schwang. Nie haben sie geweint, wenn dein kriegerischer Vater, gleich einem weinenden Kinde, die traurige Geschichte von dem Tode meines Vaters erzählte, und zwanzigmal von seinen Seufzern und Thränen unterbrochen wurde. Alle Wangen der Herumstehenden waren naß, gleich den Bäumen auf welche der Regen herabtropfet. Doch mein männliches Auge allein verachtete diese ganze traurige Zeit über eine niedrige Zähre. Aber was diese Schmerzen nicht erzwingen konnten, hat deine Schönheit erzwungen und gemachet, daß sich diese Augen blind geweint haben. Ich habe niemals weder bei Freund noch Feinden meine Bitten verschwendet. Meine Zunge hat niemals die Schmeicheleien sanfter Worte gelernet. Aber jetzt da deine Schönheit meiner Belohnung bestimmt ist, fleht mein stolzes Herz und dringt meine Zunge zu reden.

(Sie wirft einen verächtlichen Blick auf ihn.)

Lehre deine Lippen nicht soviel Verachtung. Sie sind zu küssen, nicht zur Verachtung geschaffen worden. Kann dein rachbegieriges Herz nicht vergeben, sieh, so leihe ich dir dieses spitzige Schwerdt! Stoß, wenn es dir gefällt, es in diese treue Brust und treibe die Seele fort, die dich anbetet. Ich entblöße sie zu dem tödtlichen Streiche. Ich beschwöre dich demüthig auf meinen Knien; tödte mich!

(Er entblößt seine Brust, sie richtet sein Schwert auf dieselbige.)

Ja, zögre nicht! denn ich, ich tödtete den König Heinrich. Aber deine Schönheit war es, die mich hiezu auffoderte. Ja! eile! ich habe deinen Jungen Eduard ermordet, aber dein himmlisches Angesicht hat mich hiezu gereizt.

(Sie läßt das Schwert fallen.)

Hebe das Schwerdt oder mich auf.

Anne. Stehe auf, Heuchler! Ob ich gleich deinen Tod wünsche, so will ich ihn doch nicht selbst vollziehen.

Gloc. So befiehl denn, daß ich selbst mich tödten soll und ich will gehorchen.

Anne. Ich habe es bereits gethan.

Gloc. Dies geschah im Zorn. Befiehl es noch einmal und mit eben den Worten. Diese Hand, welche aus Liebe für dich, denjenigen den du liebtest, tödtete, soll aus Liebe für dich denjenigen tödten, der dich noch weit zärtlicher liebt.*) An beider ihrem Tod wirst du allein schuldig sein.

Anne. Ich wollte, ich kennte dein Herz.

Gloc. Es schwebt auf meiner Zunge.

Anne. Ich fürchte beide sind falsch.

Gloc. So hat niemals ein redlicher Mann gelebt.

Anne. Wohlan! stecke dein Schwerdt ein.

Gloc. So sprich denn, daß mein Friede mit dir gewiß sei.

Anne. Du sollst es hernach erfahren.

Gloc. Ich darf aber doch hoffen?

Anne. Alle Menschen hoffen, wie ich glaube.

Gloc. Ich bitte, trage diesen Ring. So wie dieser Ring deinen Finger umgiebt, so umschließt deine Brust mein Herz. Trage beide, denn beide sind dein. Darf dein armer dir gewidmete Sklave, sich nur eine einzige Gnade von dir ausbitten, so wirst du seine Glückseligkeit auf ewig befestigen.

Anne. Was für eine?

Gloc. Daß es dir gefällig sein möge, dieses sein trauriges Geschäfte ihm zu überlassen, der weit mehr Ursache hat, Leidtragender zu sein, und dich dafür nach Crosbyplace**) zu begeben. Wenn ich diesen edlen König in dem Kloster zu Chertsey feierlich werde begraben und sein Grab mit reuenden Thränen benetzet haben, so wird meine Pflicht dich mit der größten Geschwindigkeit wieder sehen. Ich bitte dich aus verschiedenen unbekannten Ursachen, erlaube mir diese Gefälligkeit.

Anne. Herzlich gern. Ich freue mich recht sehr, daß ich dich so voll Reue sehe; Trastel und Barkley geht mit mir.

Gloc. Wünsche mir noch wohl zu leben.

Anne. Mehr als du verdienst. Seit dem du mich gelehrt hast, gütig gegen dich zu seyn, seit dem glaube ich, habe ich dir schon bereits gesaget, daß ich dein Wohl wünsche. (Zwei gehen mit Annen ab.)

---

*) Im Original ist das Wortspiel noch weit stärker. (Anm. d. Uebers.)

**) Ein Haus an der Bishopgate-Street, welches dem Herzoge von Glocester zugehörte. (Anm. des Uebers.)

Gloc. (zu den Trägern). Hebet den Leichnam auf.

Träger. Nach Chertsey, Herr?

Gloc. Nein, zu den Carmelitern, daselbst wartet bis ich komme!

(sie gehen mit dem Sarge fort.)

Gloc. Hat man jemals ein Frauenzimmer in dergleichen Gemüthsverfassung um Liebe gebeten? Hat man jemals ein Frauenzimmer in dergleichen Gemüthsverfassung gewonnen? Ich will sie besitzen — Aber ich werde sie nicht lange behalten. Was? Ich, der ich ihren Vater und ihren Gemahl tödtete? Sie in dem feindseligsten Hasse ihres Herzens zu erobern? Mit Flüchen in ihrem Munde? Mit Thränen in ihren Augen? Mit dem blutenden Zeugen meines Hasses neben ihr? Gott, ihre Gewissen, und alle diese Befestigungen wider mich? Und ich durch keinen andern Freund unterstützet, als durch den Teufel allein und die Blicke der Verstellung? Und doch sie zu gewinnen? — Alle Welt ist nichts! Ha! Hat sie bereits diesen tapfern Prinzen, Eduard, ihren Gemahl vergessen, den ich vor drei Monaten zu Tewksbury in meinem Zorn ermordete, der artigste und liebenswürdigste Herr, den die verschwenderische Natur gebildet hat: Jung, weise, muthig, vom ächten königlichen Geblüthe, den der ganze Kreis der Erde nicht wieder hervorbringen kann. Kann sie ihre Augen bis auf mich erniedrigen, der ich die goldene Blüthe dieses angenehmen Prinzen abgerissen habe? der ich sie zur Wittwe auf einem Lager des Elendes und der Schmerzen gemachet habe? Auf mich dessen ganzes All nicht der Hälfte von Eduarden gleich ist. Auf mich, der ich lahm und ungestaltet bin? Ich wette um mein armseliges Herzogthum, ich verkenne mich selbst jetzund. Bey meinem Leben, sie findet, ob ich gleich es nicht kann, daß ich ein bewunderungswürdiger wohlgewachsener Mensch bin. Ich will einen Spiegel besorgen, und ein oder ein paar Dutzend Schneider unterhalten, damit sie neue Moden, meinen Körper damit zu zieren, aussinnen mögen. Da ich mit mir selbst wieder ausgesöhnet worden bin, so will ich diese Aussöhnung mit einigen geringen Kosten unterhalten. Doch zuvor will ich den guten Mann dort in sein Grab bringen, und hernach mit Seufzern und Klagen zu meiner Geliebten zurücke kehren! Scheine fort, Sonne, bis ich mir einen Spiegel gekauft habe, damit ich unter der Zeit meinen Schatten, wenn ich gehe, übersehen kann.

Der IV. Auftritt in der IV. Handlung.

Nachdem Richard seinen Bruder Eduard IV. nebst diesen beyden Prinzen, seinen andern Bruder, den Herzog von Clarence, und noch viel andere, vornehme englische Herren hat umbringen lassen, so besitzt er nun-

mehr den Thron von England. Die Königin Margaretha, die Königin Eduard IV. Wittwe, und die Herzogin von York erscheinen in diesem Auftritte. Die erstere ist die Gemahlin Heinrich des Sechsten, aus dem Hause Lancaster, und die dritte die Mutter des nunmehrigen Königes Richards III., welche die Laster ihres Sohnes eben so sehr betrüben, als sie von der ersten verflucht werden. Der Ort der Handlung ist das königliche Hoflager. Die Anrede der Königin Margaretha bezieht sich auf das verfallene Glück der Gemahlin Eduard IV., die nothwendig ihre Feindin sein mußte, da sie diejenige Krone auf dem Haupte derselben hatte sehen müssen, die ihr zugehört hatte.

(Die Königin Margaretha kömmt.)

So schmelzt nunmehr dieß Glück und tropft zur Vermoderung in den Rachen des Todes hinab. Hierher habe ich mich klug verborgen, die Klagen meiner Feinde zu bemerken. Ich bin ein Zeuge ihres schrecklichen Schicksals. Ich gehe nunmehr nach Frankreich, und hoffe, daß die Folge desselben elend, schwarz und tragisch sein wird. Verbirg dich! unglückliche Margaretha! wer kömmt?

(Die Herzogin von York und die Königin Eduard IV. Wittwe kommen.)

Die Königin. Ach! meine armen Prinzen! meine zarten Söhne! Noch unaufgeblühete Blumen! ihr meine kaum empfundene Freude! Wenn eure zarten Seelen noch in den Lüften herum irren, und sie noch nicht ihr ewiges Heil zurücke hält, so schwebt auf euren luftigen Schwingen über mir und höret die Klagen eurer Mutter!

Die K. Margareth. Ja, schwebt über ihr! saget ihr, daß Recht um Recht den Morgen eurer Kindheit durch das Alter einer ewigen Nacht verdunkelt hat.

Die Königin. Meine Stimme ist durch so viel Elend heiser geworden, daß meine müde geseufzte Zunge verstummt. Ach! Eduard Plantageneta, warum bist du gestorben?

Die K. Margareth. Dein Plantagenet befreiet einen anderen Plantagenet. Eduard bezahlt für Eduarden die Schuld des Todes *).

---

*) Margaretha versteht unter den beiden Plantageneten und Eduarden Vater und Sohn. Der erstere beraubte Heinrichen IV. aus dem Hause Lancaster des Reichs und des Lebens. Sein Sohn Eduard ward durch Richarden getödtet und büßte dadurch gleichsam die Verbrechen seines Vaters. (Anm. d. Uebers.)

Die Königin. O Gott, willst du von so zarten Lämmern fliehen und sie in den Rachen des Wolfes hinein stürzen! Gott? wann schließt du bei einer so grausamen That.

Die K. Margareth. Bei dem Tode des frommen Heinrichs und meines holdseligen Sohnes!

Die Königin. Ach! daß du eben so geschwind mein Grab würdest,

(sie wirft sich auf die Erde nieder.)

als du der Sitz der Melancholie werden kannst. Dann wollte ich meine Gebeine verbergen und sie nicht länger hier zurücke lassen. Ach! wer hat mehr Recht zu seufzen als ich.

Die K. Margareth. Wenn ein alter Schmerz der ehrwürdigste ist, so gieb mir den Vorzug des Alters, und vergönne meinen Schmerzen den ersten Rang der Traurigkeit, wofern die Betrübniß der Gesellschaft fähig ist. Ich hatte einen Eduard bis ein Richard ihn tödtete: Ich hatte einen Gemahl bis ein Richard ihn tödtete. Du hattest einen Eduard bis ein Richard ihn tödtete. Du hattest einen Richard bis ein Richard ihn tödtete.

Die Herzogin. Ich hatte auch einen Richard und du tödtetest ihn. Ich hatte einen Rutland und du halfst ihn tödten.*)

Die K. Margareth. Du hattest auch einen Clarence und Richard tödtete ihn. Aus deinem Schooße ist diese höllische Natter hervorgekrochen, die uns alle todt quält; dieser Hund, der seine Zähne weit heraus blöckt, Lämmer zu würgen und ihr unschuldiges Blut zu lecken; dieser abscheuliche Verwüster göttlicher Geschöpfe! Dein Leib hat ihn gebohren, uns in unser Grab hinab zu stürzen. Wahrer, gerechter, nach Verdienst belohnender Gott! ich danke dir, daß dieser raubbegierige Wolf die Jungen seiner eigenen Mutter aufgefressen hat.

Die Herz. O Heinrichs Gemahlin! jauchze nicht über mein Elend! Gott ist mein Zeuge, ich habe über das deinige geweinet.

Die K. Margareth. Trag es mit mir: ich dürste nach Rache, und ich sättige mich jetzund durch ihren Anblick. Dein Eduard, der meinen Eduard getödtet hat, ist todt. Dein anderer Eduard ist todt, meinen Eduard zu rächen. Der junge York ist nur noch die Zugabe darzu, da beyde zusam-

*) Es sind Richard, Herzog von York, und Gemahl der Herzogin; Edmund, Graf von Rutland der jüngste Sohn der Herzogin. Man würde diese Stelle und das Wortspiel in den vorhergehenden Zeilen, welche dem Leser außer dem Zusammenhange des Stückes und ohne eine ermüdende Erzählung der Geschichte unverständlich sind, gar weggelassen haben, wenn man nicht gerne eine Lücke hätte vermeiden wollen.

(Anm. d. Uebers.)

men nicht der Größe meines Verlustes gleich sind. Dein Clarence, der meinen Eduard durchbohret hat, ist todt und die Zuschauer dieses tragischen Spiels, Hastings, Rivers, Vaughan, Gray*) modern frühzeitig erwürgt, in ihren finstern Gräbern. Nur Richard lebt, dieser schwarze Liebling der Höllen, den sie allein als ihren Bevollmächtigten erhält Seelen einzukaufen, und sie zu ihr hinab zu senden. Doch bald, bald nahet sein schreckliches und unbeklagtes Ende. Die Erde berstet, die Hölle brennt, die Feinde brüllen, und die Frommen bethen um Rache! Zerbrich, ich bitte dich Gott, zerbrich die Fesseln seines Lebens und laß mich leben, daß ich sagen kann: der Hund ist todt!

Die Königin. Ach! du prophezeyhtest**), daß die Zeit kommen würde, da ich dich bitten würde, mir dieses giftige Insekt, dieses schändliche bucklichte Ungeheuer verfluchen zu helfen.

Die K. Margareth. Ja, damals war es, da ich dich eine hinwelkende Blüthe desjenigen Glückes das meine war, nannte, einen elenden Schatten, eine geschminkte Königin, ein bloses Bild desjenigen, was ich gewesen war, ein schmeichelndes Beispiel einer schröcklichen Pracht, eine bis an die Wolken erhabene, um desto tiefer in den Staub zurücke gestürzt zu werden. nur zum Gespötte eine Mutter von zwei artigen Knaben, ein Traum des Vergangenen, eine prächtige Flagge, die das Ziel einer jeden feindlichen Kugel ist, ein Gemälde der Hoheit, ein Hauch, eine Wasserblase, eine Theaterkönigin, nur bloß die Scene auszufüllen. Wo ist dein Gemahl? Wo sind deine Kinder? Was sind deine Freuden! Wer fleht zu dir? Wer kniet vor dir und spricht: Gott erhalte die Königin! Wo sind die bückenden Großen die dir schmeichelten? Wo sind die sich zu dir hindrängenden Haufen, die dich begleiteten? Verlaß dieß und sieh was du nunmehr bist: Für eine glückliche Gemahlin, die bekümmerste Wittwe: Für eine fröhliche Mutter, eine die da bejammert, daß sie so hieß: für diejenige, die man um Gnade anfleht, eine, die selbst demüthig darum fleht: Für eine Königin eine wirkliche Sklavin die mit Sorgen gekrönet ist: Für eine, die mich verachtete, diejenige, die nunmehr von mir verachtet wird: Für die, die von allen gefürchtet wurde, diejenige, die sich selbst fürchtet: Für eine, die befahl, diejenige, der Niemand gehorchet. So ist der Fluch der Gerechtigkeit auf dich gefallen, und läßt dich der Zeit zur Beute. Nichts ist dir mehr übrig, als der Ge-

*) Alle diese sind durch die grausame List Richards III. hingerichtet worden. (A. d. Uebers.)

**) In einer der vorhergehenden Scenen. (A. d. Uebers.)

danke, was du warst und dich noch mehr zu quälen, der Gedanke, was du bist. Du nahmst mir meinen Rang, und nimmst du nicht auch nunmehr den gerechten Antheil meiner Schmerzen? Nunmehr trägt dein stolzer Nacken die Hälfte meines aufgebürdeten Jochs. Ich ziehe sogar mein ermüdetes Haupt aus demselbigen heraus und laß dir seine ganze Bürde allein. Lebe wohl! Herzogin, und du unglückliche Königin. Dieses Elend von England soll mir in Frankreich ein Lachen seyn.

Die Königin. Du, die du so geübt bist im Fluchen, verziehe noch, und lehre mich, wie ich meinen Feinden fluchen soll.

Die K. Margareth. Flieh des Nachts den Schlaf und faste am Tage: Vergleiche dein erstorbenes Glück mit deinem lebendigen Weh: Bilde dir deine Söhne noch schöner ein als sie waren, und denjenigen, der sie tödtete noch häßlicher als er ist: Die Vergrößerung deines Verlusts vergrößert die Schmähungen und wird dich lehren, wie du fluchen sollst.

Die Königin. Meine Worte sind matt, beseele sie durch die deinigen.

Die K. Margareth. Dein Elend wird sie gleich den meinigen scharf und durchdringend machen. (geht ab.)

Die Herz. Was hilft es dem Unglücke wortreich zu seyn?

Die Königin. Gönne diesen vergeblichen Vertheidigern ihrer Clienten der Schmerzen, diesen flüchtigen Erben einer erblos abgestorbenen Freude, diesen armen athmenden Rednern des Elendes freien Lauf. Sie helfen nicht, aber sie erleichtern das Herz.

Die Herz: Wohlan! so schweige denn nicht. Geh mit mir und laß uns meinen verfluchten Sohn, der deine zarten Söhne erstickte, durch den Hauch ausgestoßener Schmähungen ersticken.

(Innerhalb der Scenen wird die Trommel gerührt.)

Ich höre sein Geräusche: Ueberströme ihn mit Verwünschungen!

Der V. Auftritt.

(König Richard und sein Gefolge kömmt.)

Der K. Richard. Wer hält mich in meinen Verrichtungen auf?

Die Herz. Sie, die da wünschet, dich in ihrem verfluchten Schooß, für alle die Ermordungen, die du angestiftet hast, Elender, erwürgt zu haben.

Die Königin. Du verbirgest noch diese Stirne mit einer goldenen Krone, auf welcher Stirn, wenn Recht Recht wäre, die Ermordung desjenigen Prinzen, dem sie gehöret, und der Tod meiner armen Söhne und

meiner Brüder eingebrant werden sollte? Sage mir, niederträchtiger Sklave, wo sind meine Kinder?

Die Herz. Natter, giftige Natter, wo ist dein Bruder Clarence und der kleine Eduard Plantagenet sein Sohn?

Die Königin. Wo sind Hastings, Rivers, Vaughan, Gray?

Der K. Richard. Blast, Trompeter! schlagt Lärmen, Tambours. Laßt den Himmel nicht dieses Weibergeschwätze den Gesalbten des Herrn lästern hören. Macht Lärmen, sage ich!

(Es wird geblasen und gedrummelt)

Zu der Königin u. Herz. Mäßiget euch und begegnet mir höflich oder ich will durch dieß kriegerische Gelärme euer Geschrey bändigen.

Die Herzogin. Bist du mein Sohn?

Der K. Richard. Ja, ich dank es Gott, meinem Vater und dir.

Die Herz. So höre mich denn.

Der K. Richard. Ich habe eben so wie du ein Gefühl, welches die Stimme der Schmähungen nicht ausstehen kann.

Die Herz. Meine Worte sollen sanft und freundlich sein.

Der K. Richard. Und kurz, meine liebe Mutter, denn ich muß eilen.

Die Herz. Du bist so eilfertig? Ach! Gott! du weißt es, ich habe um deinetwillen Angst und Schmerzen des Todes ausgestanden.

Der K. Richard. Und erschien ich nicht endlich, dich zu erquicken?

Die Herz. Nein! ich schwöre bei Gott! du selbst weißt es wohl. Du betratest die Erde, die Erde zu meiner Hölle zu machen. Deine Geburth war eine schmerzliche Bürde für mich. Eigensinnig und störrisch war deine Kindheit. Toll, wild und unsinnig war deine Jugend. Der Lenz des Mannes war Verwegenheit und vermessene Herzhaftigkeit, dein Herbst ist Stolz, Arglist und Blutdurst. Welche Stunde der Freude kannst du mir nennen, die mich jemals in deiner Gesellschaft entzückte?

Der K. Richard. Wenn ich deinem Auge so abscheulich bin, so laß mich gehen, und dich nicht länger beleidigen.

Die Herz. Höre mich reden, denn ich werde dich nie wieder sehen.

Der K. Richard. Laß uns gehen, du bist allzu zornig.

Die Herz. Entweder Gott, der gerecht ist, wird dich tödten ehe du als Sieger aus diesem Kriege*) wieder zurücke kömmst, oder ich werde unter

---

*) Richard III. war im Begriff wider Richmonden der seine Laster zu rächen gekommen war, zu Felde zu gehen. (A. d. Uebers.)

der Last meines Schmerzens und meines zitternden Alters verschmachten und dein Gesichte nicht wieder sehen. Nimm doch daher meinen schrecklichen Fluch mit dir. Er drücke dich an dem Tage der Schlacht heftiger, als alle die Last der Rüstungen, welche du trägst! Mein Gebet kämpfe wider dich! die noch zarten Seelen der Kinder Eduards sollen deinem Feinde Muth zu wispern und ihnen Glück und Sieg versprechen! Blutig lebst du, blutig stirb! Schande umgiebt dein Leben und Schande begleite deinen Tod!

(Sie geht ab.) *)

Wir wollen noch hier aus dem 3. Auftritte in der V. Handlung das schöne Gebet Richmonds anführen. Richmond war aus Frankreich gekommen den englischen Thron von der Last seines Tyrannen zu befreien. Die beiden Lager stehen einander gegen über. Es war die Nacht vor der Schlacht, in welcher Richard III. umkam. Richmond will sich nunmehr einige Stunden niederlegen. Ehe er dies aber that, bethet er also:

„O du, für dessen Feldherrn ich mich ansehe, blicke mit dem Auge „deiner Gnade herab auf mein Heer. Gieb ihnen dein zermalmendes „Schwerdt des Grimms in ihre Faust, daß es schwer auf den unrecht„mäßigen Helm unserer Feinde herabfalle und sie zerschmettre! Mache „uns zu den Dienern deiner Rache! daß wir dir für deinen Sieg lob„singen. Du, dem ich meine wachende Seele anbefehle, ehe ich meine „müden Augen zuschließe, schlafend und wachend, sey ewig mein Schutz!

Der IV. Auftritt der V. Handlung.

(Die Bühne stellt den Platz zwischen Richards und Richmonds Zeltern vor. Richard und Richmond schlafen. Es erscheint der Geist des Prinzen Eduards, Sohn Heinrich des Sechsten.)

Der Geist zu Richarden. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen! Gedenke, wie du mich in dem Lenze der Jugend zu Tewsbury ermordet hast! Verzweifle und stirb!

Zu Richmonden. Sei muthig Richmond, denn die beleidigten Seelen erwürgter Prinzen kämpfen für dich. Die Söhne des König Heinrich Richmond stärken dich.

(Es erscheint der Geist Heinrich des VI.)

---

*) Die folgende Zwischenbemerkung ist, wie die vorige, vom Uebersetzer.

Der Geist zu Richard. Da ich sterblich war, ward mein gesalbter Leib durch dich mit tödtlichen Höhlen durchlöchert. Denk an den Tower und mich! Verzweifle und stirb! Heinrich der Sechste befiehlt dir: Verzweifle und stirb!

Zu Richmond. Fromm und tugendhaft, sey Sieger, Heinrich, der dir die Würde des Königes verkündigte, erquickt dich in deinem Schlafe. Lebe und blühe!

(Es erscheint der Geist des Herzogs von Clarence.)

Der Geist zu Richard. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen. Mich elenden Clarence, der ich in süßem Weine ertränket wurde*), verrieth deine Betrügerey dem Tod. Denk morgen in der Schlacht an mich, und laß dein stumpfes Schwerdt fallen. Verzweifle und stirb!

Zu Richmond. Zweig des Hauses Lancaster! Die beleidigten Erben von York bitten für dich, dein guter Engel sei im Streite dein Schild! Lebe und blühe.

(Es erscheinen die Geister Rivers, Gray und Vaughan.)

Rivers zu Richard. Laß mich deine Seele bis an den Morgen quälen. Ich bin Rivers der zu Pomfret starb: Verzweifle und stirb!

Gray zu Richard. Denk an Gray, und deine Seele verzweifle!

Vaughan zu Richard. Denk an Vaughan und strafbar und zitternd vor Furcht laß deine Lanze fallen! Richard verzweifle und stirb.

Alle zu Richmond. Erwache und denke, daß unsere Schmach in Richards eigenem Busen ihn überwinden wird. Erwache und gewinne den Tag!

(Es erscheint der Geist des Lords Hastings.)

Der Geist zu Richard. Blutig und strafbar, erwache voll Qual, ein blutiger Streit endige deine Tage! denk an den Lord Hastings! verzweifle und stirb!

Zu Richmond. Ruhige, ungequälte Seele, erwache, erwache! Waffne dich, kämpfe und siege für England!

(Es erscheinen die Geister der zween jungen Prinzen.)

Die Geister zu Richard. Träume von deinen im Tower erwürgten Vättern! Laß uns Richard, laß uns in deinen Busen hinein dringen und dich mit Verderben, Schande und Tod ängstigen! Die Seelen deiner Vättern befehlen dir, verzweifle und stirb!

---

*) Richard ließ ihn in einem Faß Malvasier ertränken. (A. d. Uebers.)

Zu Richmond. Schlaf, Richmond, schlaf in Friede und erwache voll Freude! dein guter Engel schütze dich vor dem Blutdurste des Tigers. Lebe und sei die Wurzel eines glücklichen Stammes von Königen. Die unschuldigen Söhne Eduards befehlen dir: Blühe!

(Es erscheint der Geist Annens der Gemahlinn Richards III.)

Der Geist zu Richard. Richard, dein Weib, die unglückliche Anne, dein Weib, die niemals eine Stunde voll Ruhe an deiner Seite verschlief, stöhrt dich und deinen Schlaf mit Bildern der Angst. Denk morgen in der Schlacht an mich, und dein stumpfes Schwerdt falle aus deiner zitternden Hand! Verzweifle und stirb!

Zu Richmond. Schlafe sanft, ruhige Seele! Träume von Glück und Sieg. Das Weib deines Feindes bittet für dich.

(Es erscheint der Geist Buckinghams.)

Der Geist zu Richard. Ich war der Erste, der die Krone auf dein Haupt setzete und war der letzte, der deinen Blutdurst empfand. Denke mitten im Streite an Buckingham und stirb unter dem Schrecken deiner Verbrechen. Träume von Blut und Tod! Sterbend verzweifle, und verzweifelnd fliehe dein Hauch!

Zu Richmond. Ich starb von allen verlassen, ehe ich dir helfen konnte, doch ermuntere dein Herz und fürchte dich nicht. Gott und die Engel kämpfen für Richmond und Richard stürzt von dem Gipfel seines Stolzes herab!

(Die Geister verschwinden. Richard erwacht nach und nach aus seinem Traume.)

Richard. Gebt mir ein ander Pferd — verbindet meine Wunden — Ich danke dir Gott! — Ja, es war nur ein Traum. Ach! feiges Gewissen, wie quälst du mich! die Lichter brennen dunkel — Ist es nicht todte Mitternacht? Kalte Tropfen der Angst stehen auf meinen zitternden Gliedern. Was? Ich fürchte mich? Es ist ja Niemand um mich. Ist ein Mörder hier! Keiner, außer ich. Mein Gewissen spricht mit tausend verschiedenen Zungen! jede Zunge erhebt ihre verschiedene Stimme. Jede Stimme verdammt mich für einen Bösewicht! Ein Meineidiger, der große Meineidige. Ein Mörder, der abscheulichste Mörder in dem schrecklichsten Grad! Alle Sünden, die ich begieng, dringen durch die Riegel hindurch! Alle schrieen: Schuldig! Schuldig! Ich muß verzweifeln! Keine Kreatur liebt mich? und wenn ich sterbe, keine Seele beklaget mich. Mich däucht, alle die Seelen; derer ich ermordet habe traten in mein Zelt und jede von ihnen rief die Rache des morgenden Tages über das Haupt Richards.

IX.

Aus unvollendeten Uebersetzungen

von

Elias Schlegel, Bürger und A. W. Schlegel.

1. Uebersetzungs-Probe von Joh. Elias Schlegel.

Elias Schlegel, in seiner Beurtheilung der v. Borck'schen Uebersetzung des „Julius Caesar“ theilte daraus als Probe die Rede des Marc Anton mit, da dieser an Caesar's Leiche des Himmels Rache an den Mördern verkündet. Gleichzeitig fügte E. Schlegel einen eigenen Versuch, diese Rede zu übersetzen, hinzu; auch Er hatte in dieser Probe den Alexandriner angewendet. Die Uebersetzung lautet:

Du blutig Bißchen Staub, vergieb mir, daß ich heuchle
Daß ich so freundlich thu', und deinen Mördern schmeichle.
Zerstörter Ueberrest des größten Mann's der Welt,
Den je der Zeiten Fluch ans Tageslicht gestellt!
Weh denen, deren Arm dein köstlich Blut vergossen!
Bei diesen Wunden hier, aus welchen es geflossen,
Die als ein stummer Mund aus rothen Lippen schreyn,
Ich solle Zung' und Wort zu ihrem Dienste leihn,
Bey diesen Wunden hier, hier will ich prophezeihen,
Von hier wird sich ein Fluch durchs ganze Land zerstreuen,
Daß bürgerliche Wuth und innerlicher Zwist
Italien zertheilt, und dessen Glieder frist.
Vernichtung, Mord und Brand soll ein Gebrauch auf Erden .
Und was Entsetzen macht, soll so gewöhnlich werden,
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,
Wenn ihr des Kriegers Arm den letzten Sohn erstickt.
Der wilden Thaten Zahl wird das Erbarmen dämpfen,
Und Caesar wird entbrannt nach Blut und Rache kämpfen.

Sein Geist voll Zorn und Grimm wird aus der Hölle gehn,
Und das Verderben wird zu seiner Seite stehn,
Er kommt, noch als Monarch Verheerung zu gebieten;
Und Krieg und Furien heißt er entfesselt wüthen:
Bis dieser freche Mord, so weit die Erde geht,
In Menschenaase stinkt, das um Begräbniß fleht. *)

2. Aus Bürger's Uebersetzung des „Sommernachtstraum".

Einige Jahre nachdem G. A. Bürger's Bearbeitung des „Macbeth" erschienen war, hatte bereits Aug. Wilh. Schlegel mit ihm sich vereint, den „Sommernachtstraum" neu zu übersetzen. Aus dieser gemeinschaftlichen Arbeit ist ein Bruchstück von Bürger's Uebertragung später in der Allg. Literatur-Zeitung vom J. 1797 mitgetheilt worden. Es ist die erste Unterredung des Puck mit einem Elfen, welche nach Bürger lautete:

Elfe.

Betrügt mich nicht dein Wuchs, und all' dein Angestelle,
So bist du ganz gewiß der arge Spukgeselle,
Hans Schabernack, der schlau in allen Winkeln steckt,
In Keller, Küch' und Stall die Pächterdirnen neckt,
Die süße Milch benascht, und mit dem Rahm sich futtert,
Macht, daß sich athemlos umsonst die Hausfrau buttert,
Daß Bier und Most nicht gährt, der Schuld ist, daß bei Nacht
Der Wandrer irre geht, der wiehernd dann sein lacht,
Doch denen, welche dich mein süßes Drollchen nennen,
Bist du zur Hand, wenn sie nicht fertig werden können.
Hab' ich's getroffen? He?

---

*) In der v. Borck'schen Uebersetzung lautete der Schluß dieser Rede:

Ja, Caesar's Rachgespenst, mit Teufeln an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz rasend heiß gerannt,
Und wird auf dieses Land und unsre Rasereyen
Mit der Monarchen Stimm' Angst und Verderben schreyen.
Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Gränzen an,
Bis Niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann.
Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet,
Mit stinkend Menschenaas, das nach Begräbniß brüllet.

Droll.

Getroffen just aufs Fell.
Ich bin, wie du erräthst, der muntre Nachtgesell.
Ich scherz' um Oberon, und reiz ihn oft zur Lache,
Wenn ich dem raschen Hengst die Stute wiehernd mache.
Bisweilen stehl' ich mich mit schadenfrohem Sinn
Ins liebe Buttelchen der Frau Gevatterin,
Da lausch' ich in Gestalt der rothgebrühten Krabbe,
Und fahr' ihr, wenn sie trinkt, auf einmal an die Labbe.
Versprudelt wird alsdann das theure Cordial
Auf's glatte Außenwerk. Giebt wohl ein andermal
Die hochwohlweise Bas' den hochgeehrten Gästen
Ein Mordgeschichtchen ernst und andachtsvoll zum Besten,
So stell' ich dreygebein't und ähnlich auf ein Haar
Als ihren Sessel mich im nächsten Winkel dar.
Bedächtig setzt sie sich — Husch! vor den hochgeehrten
Entschlüpf' ich ihr und plumps! liegt sie auf ihrem Werthen.
Wie kreischt und lamentirt, wie krächtst und sprudelt sie!
Verstohlen kichert erst nur noch die Compagnie,
Doch bald beschwören laut die kaum sich noch beherrschten,
Das sey bei Gott! ein Spaß zum wälzen und zum bersten.

A. W. Schlegel erwähnte noch fünfzig Jahre später seines so frühen mit Bürger gemeinschaftlich unternommenen Uebersetzungs-Versuches, und zwar in einem Briefe an den Buchhändler Reimer in Berlin, als dieser eine neue Auflage des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare vorbereitete. Schlegel forderte in diesem Schreiben Reimer auf, seinen (Schlegel's) Text, der von Tieck an vielen Stellen verändert worden war, wieder in seinem ursprünglichen Wortlaut herzustellen. Schlegel verweist hierbei auf Tieck's eigene Aeußerung in der Vorrede zum dritten Theil: daß jeder Uebersetzer seine eigene Manier habe, seine Art, die Sprache und den Vers zu brauchen. Schlegel stimmt den Tieck'schen Bemerkungen darüber vollkommen bei, und fährt fort:

„Sehr frühzeitig habe ich hierüber eine Erfahrung gemacht, da ich es unternahm, den Sommernachtstraum mit Bürger gemeinschaftlich zu übersetzen. Er besaß gewiß große Gewandtheit in Behandlung der Sprache

und Versifikation, hatte aber eine stark ausgeprägte, oft übertreibende Manier. Ich sah bald ein, daß ich die von ihm ausgearbeiteten Stücke gänzlich bei Seite legen müsse, weil sonst ein schreiender Kontrast zwischen seinem und meinem Antheil entstanden wäre."

3. Fragment aus A. W. Schlegel's Uebersetzung des Macbeth*).

Erster Aufzug. Erste Scene.

Ein freier Platz. Donner und Blitz. Drei Hexen treten auf.

Erste Hexe.

Sagt, wann ich euch treffen muß:
In Donner, Blitz und Regenguß?

Zweite Hexe.

Wann der Wirrwar ist zerronnen,
Schlacht verloren und gewonnen.

Dritte Hexe.

Noch vor Untergang der Sonnen.

Erste Hexe.

Wo der Platz?

Zweite Hexe.

Der Heide Plan.

Dritte Hexe.

Da woll'n wir dem Macbeth nahn.

Erste Hexe.

Ich komme, Murner.

Alle.

Molch ruft auch; — sogleich!
Schön ist wüst und wüst ist schön.
Wirbelt durch Nebel und Wolkenhöhn!

Sie verschwinden.

---

*) Abgedruckt in Aug. Wilh. von Schlegels sämmtl. Werken, herausgeg. von Ed. Böcking. 4. Bd.

Zweite Scene.

Ein Lager bei Fores. Getümmel hinter der Scene. Der König Dunkan, Malkolm, Donalbain, Lenox, nebst Gefolge treten auf. Sie begegnen einem verwundeten Soldaten.

Dunkan.

Wer ist der blut'ge Mann? Er kann berichten,
So scheint's nach seinem Aussehn, wie's zuletzt
Um die Empörung stand.

Malkolm.

Dieß ist der Hauptmann,
Der, kühn und mannhaft, mich zu lösen focht
Aus der Gefangenschaft. Heil, tapfrer Freund!
Sag was du weißt dem König vom Gefecht,
Wie du's verließest.

Soldat.

Zweifelhaft noch stand es,
Wie ein erschöpftes Schwimmerpaar, sich packend,
Die Kunst erdrückt. Der grausame Macdonwald
(Werth, ein Rebell zu sein; denn um ihn schwärmen
Die wucherhaften Tücken der Natur
Zu solchem Thun) hatt' aus den Inseln westwärts
Der Kern' und Gallowglasse Schar geworben;
Fortuna, lächelnd diesem schnöden Kampf,
Schien eines Meuters Hure. Doch umsonst!
Der tapfre Macbeth — er verdient den Namen —
Fortunen höhnend, mit gezücktem Stahl,
Der in des Blutgerichts Vollziehung dampfte,
Als Busenfreund der Ehre, schlug sich durch,
Bis er den Schurken traf:
Bot keinen Handdruck, sprach kein Lebewohl,
Bis er vom Nacken bis zum Knie ihn durchhieb,
Und seinen Kopf auf unsre Zinnen steckte.

Dunkan.

O tapfrer Vetter! würdiger Vasall!

Soldat.

Wie dorther, wo der Sonne Lauf beginnt,
Wohl Sturm und Wetter, schiffzertrümmernd losbricht,
So aus dem Brunnquell, der uns Heil verhieß,
Schwillt Unheil an. Merk, Schottenkönig, merk!
Kaum zwang das Recht, mit Tapferkeit bewehrt,
Die hurt'gen Kerne, Fersengeld zu zahlen,
Als der Norweger Fürst, den Vortheil spähend,
Mit blanken Waffen, frisch geworbner Schar
Aufs Neue Kampf begann.
— — — — — — — —

Der Refrain in dem Hexengesange.

Mischt, ihr alle! mischt am Schwalle!
Feuer, brenn', und Kessel, walle! *)

---

*) Schiller hatte diesen Refrain (in der großen Hexenscene des 4. Aktes) ganz in Eschenburg's Uebersetzung beibehalten, wo derselbe lautet:

Rüstig, rüstig! nimmer müde!
Feuer brenne, Kessel siede!

Bürger brachte mehr Hexencolorit hinein:

Lodre, brodle, daß sich's modle,
Lodre Lohe, Kessel brodle!

Am spukhaftesten lautet der Vers in der Bearbeitung von Leop. Wagner:

Polteri, polteri, ruck! ruck! ruck!
Feuerchen brenn! Kesselchen schluck!

Schink, der in seinen dramaturgischen Fragmenten eine eigene Bearbeitung der Hexenscenen mittheilte, sagt ebenso unpoetisch als farblos:

Puh! puh! Würrel' Kessel, puh!
Würrel' würrel' Kessel, halt nicht Rast noch Ruh.

X.

Goethe's
Bearbeitung von Shakespeare's
Romeo und Julia.*)

Erster Aufzug.

Erste Scene.

Vor Capulet's Hause.

(Die Diener des Capulet schmücken die Thür mit Lampen und Kränzen, und singen.)

Diener.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus!
Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus.

Kommet ihr Freunde viel
Gastlich zu Tanz und Spiel,
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete
Wohl ist's gethan.

*) Das Manuscript dieser für die Weimarische Bühne 1811 verfaßten Bearbeitung ist zum ersten Male von Ed. Boas („Nachträge zu Goethe's sämmtlichen Werken") vollständig abgedruckt worden. Für die gegenwärtige Mittheilung genügt es, diejenigen Scenen und Stellen wiederzugeben, in denen die eigentliche Arbeit Goethe's zu erkennen ist. Sie betrifft vorzugsweise den ganzen ersten Akt und den Schluß der Tragödie.

Seltsam gekleidete
Treten heran.

(Es kommen Masken und gehen ins Haus, bei der Wiederholung der ersten Strophe.)

Zweite Scene.

Romeo. Benvolio. Page.

Diener.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran ɪc.

Benvolio.

Uns zu erfrischen gehen wir im Kühlen,
Wie kommen wir denn grad' in diese Straße?
Wo der verhaßte Name Capulet uns gleich
So übermüthig um die Ohren saust,
Daß mir's vom Kopf herab durch alle Nerven,
Besonders aber in den rechten Arm,
Mit solcher Heftigkeit herunter fährt,
Daß ich mich kaum enthalten kann zu ziehn,
Und erst mit platter, dann mit scharfer Klinge
Das übermüthige Volk zum Schweigen bringe.

Diener.

Hoch lebe Capulet, Capulet nur hoch!

(Ab.)

Benvolio.

Verflucht Gesindel!

Romeo.

Halte Freund, halt an!
Für diesmal suche sich dein Schwerdt die Scheide.
Beleidigt uns der feilen Knechte Schaar?
Des Brod sie essen, dessen Lied sie singen.
Vermehre nicht die Spannung, die schon lange
Die Häuser Capulet und Montague
Mit ehr'nen Armen auseinander hält;

Erneue nicht den Zwist, der dreimal schon,
Aus einem Nichts, aus luft'gem Wort erzeugt,
Den holden Frieden unf'rer Stadt zerrüttet.
Verona's graue Bürger mußten sich
Entladen ihres ehrenfesten Schmucks;
Und alte Speere in alten Händen schwingend,
Dem Haß, der unf're Häuser trennet, steuern,
Des dunkler Quell, geleitet durch die Zeit,
Im Fortgang stets ein breit'res Bett sich wühlt.

Benvolio.

So halt ihn auf wer kann! mir ist's unmöglich,
Wenn Feinde höhnisch jauchzen, zahm zu sein.

Romeo.

Du kennst des Prinzen Bann, den er noch jüngst
Dem Unruhstifter mächtig angedroht:
„Verstört ihr je den Frieden dieser Stadt,
„So büßt den Friedensbruch mir euer Leben!"
Als erstes Opfer falle nicht mein Freund!
Laß uns das Recht auf unsrer Seite halten
Und zeigen, daß zum Frieden wir geneigt.
In dieser Nacht bereitet Capulet
Ein hergebrachtes Fest: Verona's Jugend
Ist dort vermummt zu luft'gem Tanz versammelt.

Benvolio.

Du hättest Lust, dich unter sie zu mischen?

Romeo.

Zerstreuung ist mir nöthiger als je.
Auf Rosalinden that ich zwar Verzicht,
Die meine Treu' und Liebe schlecht vergolten;
Ich schien Verzicht zu thun, und manches Mal
Verscheuchte Meisterin Vernunft, rief sie
Des Tages Licht zu Hülfe, jenes Bild;
Doch wie die Sinne sich am Abend sanft
Und süß hervorthun, sich als Meisterinnen
Der Meisterin zu zeigen: also tritt
Am Abend, in der Nacht, das holde Bild,

Dem ich mich unterwarf, hervor,
Und Hülfe brauch ich nöthiger als je.
Was denkst du, theurer Freund? Ergreifen wir
Der Masken Lust, willkommene Zerstreuung,
Und schließen uns an jene bunte Schaar?

(Indessen sind mehrere Masken in's Haus gezogen.)

Benvolio.

So ist es recht und so gefällt es mir!
Und ich gebiete meinem Grimm sogleich

(Er steckt den Degen ein.)

Sonst miedest du Gesellschaft, sahst kein Mädchen
Mit Leibes- und mit Geistesaugen an,
Als Rosalind' allein. Vergleiche nun,
Wie mancher Stern an diesem Himmel glüht:
Zeit und Vergleichung können vieles thun,
Daß alte Liebe welkt und neue blüht.

Romeo.

Vergeblich Reden! Nicht den Schmerz zu heilen,
Ihn zu vergessen komm, und laß uns eilen!

(zum Pagen.)

Nun schaffe Masken, Knabe. Rühre dich!

Page.

Gleich soll für euch gesorgt sein — und für mich.

(Ab.)

Dritte Scene.

Vorige. Mercutio.

Mercutio.

Wohin, wohin?

Romeo.

Du kommst uns eben recht.
Ein schneller Einfall rufet uns zum Fest,
Zu dem wir freilich nicht gerufen sind.
Wir geh'n uns zu vermummen, komm du mit!
Nimm einen Mantel, nimm ein fremd' Gesicht.

Mercutio.

Das laß ich bleiben. Alles hilft mir nichts!
Es kennt mich jedes Kind, ich weiß wie's zugeht.

Ich bin ein ausgezeichneter Mann; ich habe Charakter in Gestalt und Stimme, im Gehen und Kommen, in jeglicher Bewegung.

Benvolio.

Freilich! dein Wänstchen hat einen besonders spitzfindigen Charakter.

Mercutio.

Ihr habt gut reden, ihr andern Zahnstocher, ihr Bohnenstangen! Ihr hängt Lappen auf Lappen über euch her: wer will euch daraus herauswickeln? Aber ich, mit dem schwersten Mantel, mit der wunderbarsten Nase, ich mag auftreten, wo ich will, gleich lispelt einer mir hinter drein: da geht Mercutio! Bei meiner Treu, es ist Mercutio! — Wäre das nicht höchst ärgerlich, wenn es mir nicht zum Ruhm gereichte! denn da ich ein Mal Mercutio bin, so sei ich denn Mercutio, und immer Mercutio. — Nun gehabt euch wohl! Macht eure Geschäfte so gut es gehen will; ich suche meine Abentheuer auf dem Kopfkissen! Ein luftiger Traum soll mich erquicken, indeß ihr den Träumen nachlauft und sie so wenig haschen könnt als ich.

Dann bin ich frisch, wenn euch Aurora thränt,
Und ihr vor Müdigkeit, vielleicht vor Liebe gähnt.

(Ab.)

Romeo.

Laß ihn! denn so geziemt den Freunden auf das Beste;
Ein jeder ziehe hin zu seinem eignen Feste.

(Ab mit Benvolio.)

Vierte Scene.

Saal in Capulet's Hause.

(Maskenball.)

Capulet und Paris (im Gespräch).

Paris.

Zu solchem Feste ziemt ein festlich Wort.
Was sagt ihr, edler Herr, zu meinem Werben?
Erlaubt, daß ich's hier feierlich erneue.

Kein Wunder, daß mich Juliens Glanz und Werth,
Der Allen leuchtet, mächtig an sich zieht.
Nicht rasche Neigung ist's: ein ganzes Jahr
Begleitet schon mein Auge diesen Stern.
Zwar vor mir selbst bescheid' ich mich, zu schweigen:
Denn Werth und Unwerth schätzet ihr am besten;
Allein des Aeußern darf ich wohl gedenken:
Verwandt bin ich dem Prinzen, jung und reich.

Capulet.

Ein doppeltes Gefühl erreget mir
Die ehrenvolle Werbung, junger Mann.
So gehts dem Vater. Wächst die Tochter auf,
Forscht er für sie nach einem würd'gen Gatten;
Doch kommt zuletzt der Augenblick, erscheint
Ein Jüngling, werth, sie mit sich heimzuführen,
Dann bebt das Vaterherz, und schwanket sorgenvoll;
Er fürchtet sie auf ewig zu verlieren,
Durch die in Enkeln er sich selbst gewinnen soll.

Paris.

Doch überwindet Weisheit solches Bangen.

Capulet.

Mein Zögern ist verzeihlich lieber Graf.
All' meine Hoffnungen verschlang die Erde,
Mir blieb nur dieses hoffnungsvolle Kind;
Doch werbt nur, werther Mann, sucht Euer Heil:
Mein Will', ist von dem ihren nur ein Theil.
Wenn sie aus Wahl in eure Bitte willigt,
So hab ich im Voraus ihr Wort gebilligt.

(Sie gehen nach dem Hintergrunde.)

Fünfte Scene.

Gräfin Capulet, Julia und die Wärterin (im Gespräch).

Gräfin Capulet.

Die Hochzeit, ja! das ist der Punkt von dem
Ich sprechen wollte. — Sag' mir, liebe Tochter,
Wie stehts mit deiner Lust dich zu vermählen?

Julia.

Noch träumt' ich nie von dieser Ehre.

Wärterin.

Schön!

Eine Ehre! Hättst du eine andre Amme
Als mich gehabt, so wollt ich sagen: Kind,
Du habest Weisheit mit der Milch gesogen.

Gräfin Capulet.

Gut! denke jetzt daran! Mit einem Wort:
Der junge Paris wirbt um deine Hand.

Wärterin.

Das ist ein Mann! mein Fräulein; solch' ein Mann
Als alle Welt — ein wahrer Zuckermann!

Gräfin Capulet.

Die schönste Blume von Verona's Flor!

Wärterin.

Ach ja 'ne Blume! gelt, 'ne rechte Blume!

Gräfin Capulet.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann!
Dort steht er im Gespräch mit deinem Vater;
Lies in dem Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Finger Wonne schrieb;
Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht,
Und wär' im Texte dunkel was geblieben,
Das lies am Rand in seinem Aug' geschrieben.
Sieh zu! — Fühlst du dem Grafen dich geneigt?

Julia.

Gern will ich sehn, ob Sehen Neigung zeugt;
Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen!

(Eine Maske fordert Julien zum Tanz auf.)

Sechste Scene.

Romeo. Benvolio.

Romeo.

Wer ist das Fräulein, welche dort den Ritter
Mit ihrer Hand beseligt?

Benvolio.

Weiß ich das?

Romeo.

O, sie belehrt die Kerzen hell zu scheinen!
Wie in dem Ohr des Mohren eine Perle,
So hängt die holde Schönheit an den Wangen
Der Nacht, so hoch! wer dürfte sie begehren? —
Sie stellt sich unter den Gespielen dar
Als weiße Taub' in einer Krähenschaar.
Schließt sich der Tanz, so nah' ich ihr, ein Drücken
Der zarten Hand soll meine Hand beglücken.
Liebt ich wohl je? Ihr Augen schwöret: Nein!
So schön wie sie war keine, wird nicht sein.

(Beide nach dem Hintergrunde.)

Siebente Scene.

Capulet und Tybalt (treten hervor).

Tybalt.

Nach seiner Stimm' ist dies ein Montague.
Hol' meinen Degen, Bursch! Was wagt der Schuft,
So frazzenhaft vermummt hieher zu kommen,
Zu Hohn und Schimpfe dem Familienfest!
Fürwahr! bei meines Stammes Ruhm und Adel!
Wer todt ihn schlägt verdienet keinen Tadel.

Capulet.

Was habt ihr Vetter! welch ein Sturm! Wozu?

Tybalt.

Seht Oheim! der da ist ein Montague.
Der Schurke drängt sich unter eure Gäste,
Und macht sich einen Spott aus unserm Feste.

Capulet.

Ist das der junge Romeo?

Tybalt.

Der Schurke Romeo.

Capulet.

Seid ruhig, Herzensvetter! Laßt ihn gehen!
Er hält sich stets als wackrer Edelmann;
Und in der That, Verona preiset ihn
Als wohlerzog'nen, tugendsamen Jüngling.
Ich möchte nicht, für alles Gut der Stadt,
In meinem Haus ihm einen Unglimpf thun.
Drum seid geduldig, merket nicht auf ihn.
Das ist mein Will', und wenn du diesen ehrst,
So zeig dich freundlich, streif' die Runzeln weg,
Die übel sich bei einem Feste ziemen.

Tybalt.

Kommt solch' ein Schurk' als Gast, so stehn sie wohl.
Ich leid' ihn nicht.

Capulet.

Er soll gelitten werden,
Er soll! — Herr Junge, hört er das? Nur zu!
Wer ist hier Herr? Er oder ich? Nur zu!
So? Will er ihn nicht leiden? — Helf' mir Gott!
Will Zwietracht säen? meine Gäste sprengen?
Den Hahn im Korbe spielen? Seht mir doch!

Tybalt.

Ist's nicht 'ne Schande, Oheim?

Capulet.

Zu, nur zu!
Ihr seid ein kecker Bursch. Ei, seht mir doch!
Ihr macht mir's bunt. Traun, das käm' eben recht!
Seid ruhig, sonst will ich zur Ruh' Euch bringen!

(Geht in den Hintergrund.)

Tybalt.

Mir kämpft Geduld aus Zwang mit will'ger Wuth
Im Innern, und empört mein siedend Blut.
Ich gehe: doch so frech sich aufzudringen!
Was Lust ihm macht, soll bittern Lohn ihm bringen.

(Ab.)

Achte Scene.

(Der Prinz und Mercutio, vermummt, treten aus den vordern Coulissen auf. Benvolio ist aus dem Hintergrunde hervorgekommen.)

Benvolio.

Da ist Mercutio! uns zu belauschen
Kommt er hierher; doch es gelingt ihm schlecht:
Denn ich erkannt ihn gleich. Doch wer ist mit ihm?
Ein edler Mann, ihn birgt die Maske nicht.
Mercutio soll mir leiden.

(An ihm sanft vorbeigehend.)

Ein Mercutio,
Von jenen vielen, die sich überall
An allen Straßenecken zeigen, der ist hier.
Gegrüßt Mercutio!

Mercutio.

Stille, sag' ich, still!

Benvolio.

Wer ist dein Partner?

Mercutio.

Stille, hörst' du, still!

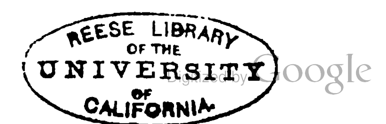
Benvolio.

Wahrhaftig, er ist ernst! da geh' ich gleich hinein;
Wo Thoren ernsthaft sind, da ist nicht gut zu sein.

(Ab.)

Prinz (seinen Tabarro entfaltend).

Wir brauchen uns nicht ängstlich zu verhüllen:
Ich bin nicht hier, um unerkannt zu sein.



Die beiden Häuser, Capulet und Montague
Sie stören längst die Ruhe meiner Stadt.
Nicht Strenge, nicht Gewalt bezähmten sie;
Der Milde glückts vielleicht, sie zu gewinnen.
Persönlich will ich mich in ihre Feste
Hinfortan mischen; wenn sie froh sind, wend' ich
Ein freundlich, ein versöhnend Wort an sie.
Vielleicht geräth es besser als vom Thron.

Mercutio.

Dächte Jedermann wie Eure Hoheit, so müßte man zu Jedermann Eure Hoheit sagen.

Prinz.

Gern theilt' ich meine Hoheit unter alle,
Wenn nur daraus ein ganzer Fried' entstünde.

Mercutio.

Den ganzen Frieden schafft die Eine Hoheit.

Prinz.

So muß ich die nicht haben; denn der Friede
Will sich in meiner Stadt noch nicht ergänzen.
Allein was hilfts! Was tausendmal mißlungen,
Wird doch zuletzt dem Schicksal abgedrungen.

Mercutio.

Dem Schicksal wohl, nur nicht den Menschen.

Das ist eine verwünschte Race. Es nimmt mich nur Wunder, daß nicht alle Knaben mit Schmarren auf die Welt kommen: denn ich habe in meinem Leben nichts schmarrenlustigers gesehn, als unsre jungen Männer. Ihre Hand muß prädestinirt sein, einen Degen zu führen: denn jeder greift gleich darnach, und da bleiben, wie Vögel an der Leimstange, die Finger am Griff kleben, bis sie mit Blut losgewaschen werden.

Prinz.

Du schilderst meine Stadt mit großer Kenntniß.

Mercutio.

Ist's doch, als wenn alle Schneider in Verona Wundärzte wären, und man nur so vor die Werkstatt treten dürfte und rufen: Heda,

Meister! Heda, Geselle! Junge! Heraus mit euch Nadel und Zwirn, Nadel und Seide! Da flickt mir einmal den Arm, die Brust, den Bauch zu, ebenso als wenn's alte Wämser wären, die gelegentlich einmal so einen Riß kriegen.

Prinz.

Der Haß schafft Mordlust, Mordlust schaffet Haß.
Auf dich, Mercutio, setz' ich mein Vertrauen:
Du bist mir nah' verwandt, gehörst zu keiner
Der streitenden Parteien, ob du gleich
Zu Romeo, zu den Montague's dich hältst.
So wirke mir besonders auf die Jüngern:
Der Alten Starrsinn macht es fast unmöglich;
Denn Jugend ist zwar heftig, doch verträglich.

Mercutio.

Versucht will alles sein: denn jede Nummer
Kann ihren Treffer, ihre Niete finden.

Prinz.

Besiegt ward Liebe wohl schon durch Gewalt,
Doch nie der Haß, der Allgewaltigste.
Deswegen such' ich durch das holde, sanfte,
Im Stillen mächt'ge Mittel der Vermählung
Die beiden Häuser an mein Haus zu knüpfen.
Graf Paris wirbt um Capulet's Tochter Julia,
Und ich begünstige die Werbung gern,
Er ist, wie du, mir ein geliebter Vetter.
So fahre fort, Mercutio, mir zu dienen,
Der du in Scherz und Spaß Klugheit verbirgst.
In trüber Zeit besieget allermeist
Die Launen des Geschicks ein heitrer Geist.-

Mercutio.

So ist's, mein Fürst! Und so sind jederzeit
Auch meine Possen eurem Dienst bereit.

Neunte Scene.

Capulet, Tybalt und Mehrere.

Capulet.

Ist's wahr, der Fürst ist hier?

Tybalt.

Du siehst ihn dort.

Capulet.

Welch unerwartet Glück! Mir gnügt kein Wort —

Prinz.

Kein Wunder führet mich an diesen Ort.
Ich mag das Haus von ganzem Herzen segnen
Wo Freud' und Friede lieblich sich begegnen.
Seid alle mir gegrüßt, besonders aber
Erblick' ich Vetter Paris gerne hier.

(Gegen Capulet gewendet.)

Er sei euch wohl empfohlen, so wie mir.

(Der Prinz in dem Hintergrunde, Alle folgen ihm.)

Zehnte Scene.

Zimmer und Durchsicht auf den Saal.

*) Julia und Romeo (als Pilger verkleidet).

Romeo (indem er heftig Juliens linke Hand ergreift).

Ergreif' ich deine Hand, o gnadenreich
Und heilig Bild! Hier heftig und verwegen;
So sind zwei Pilger, meine Lippen, gleich,
Den rauhen Druck zu büßen, schon zugegen.

(Er küßt ihre Hand.)

Julia.

Nein, Pilger, legt nichts eurer Hand zu Schulden.
Und ihrem sittsam andachtsvollen Gruß;
Der Heil'gen Hand, sie darf Berührung dulden,
Und treuer Händedruck ist Pilger-Kuß.

Romeo.

Doch Heil'ge haben Lippen, Pilger auch.

---

*) Goethe hat in dieser Scene, wie in vielen andern Stellen, den Text der Schlegel'schen Uebersetzung geändert. In dieser Scene sind außerdem die spätern, bei Julia's Worten angemerkten Anweisungen für die Darstellung bemerkenswerth.

Julia.

Doch zum Gebet ist einzig ihr Gebrauch.

Romeo.

O, so vergönne, theure Heil'ge! nun,
Daß auch die Lippen wie die Hände thun.
Voll Inbrunst beten sie zu dir: Erhöre!
Daß Glaube sich nicht in Verzweiflung kehre.

Julia
(anmuthig starr, wie ein Bild dastehend, und vor sich hinsehend).

Ein Heil'gen Bild, es pflegt sich nicht zu regen,
Auch wenn es eine Bitte zugesteht.

Romeo.

So bleib denn unbewegt, wie Heil'ge pflegen,
Derweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht.

(Er küßt sie auf den Mund.)

Dein Mund entnimmt die Sünde mir vom Herzen.

Julia (mit höchster Anmuth gegen ihn bewegt).

Nun hat die Sünde sich zu mir gekehrt.

Romeo.

Von mir zu dir? Der Vorwurf muß mich schmerzen.
Gieb sie zurück!

(Küßt sie.)

Julia.

Ihr küßt ja recht gelehrt.

Elfte Scene.

Die Vorigen, Wärterin, nachher Benvolio.

Wärterin.

Mama will euch ein Wörtchen sagen, Fräulein.

Julia (in den Saal).

Romeo.

Wer ist des Fräuleins Mutter?

Wärterin.

Ei nun, Junker,
Das ist die gnädige Frau vom Hause hier,
Gar eine wackre Frau, und klug und ehrsam.
Die Tochter, die ihr spracht, hab' ich gesäugt.
Ich sag' euch: wer sie habhaft werden kann
Der hat von Glück zu sagen.

(Wärterin in den Hintergrund, wo ihr Julia begegnet. Sie halten sich zusammen.)

Romeo (vorn).

Sie eine Capulet? O theurer Preis! Mein Leben
Ist meinem Feind' als Schuld dahin gegeben.

Benvolio.

Komm, schon wirds leer! Vergieb mir, daß ich treibe.

Romeo.

So komm denn! wohl, ich gehe, doch ich bleibe.

Zwölfte Scene.

Vorige, Masken, zuletzt Capulet.

Capulet.

Nein! liebe Herrn, denkt noch an's Weggehn nicht.

Masken.

(Bekomplimentiren sich mit ihm.)

Capulet.

Muß es denn sein — nun wohl! Ich dank' euch Allen,
Ich dank' euch, edle Herren! Gute Nacht!

(Alle ab.)

Hieran schließt sich (unverändert) die kleine Scene Julia's mit der Wärterin, in welcher Julia Romeo's Namen erfährt. Dann Verwandlung (nicht Aktschluß) und es folgt die große nächtliche Scene im Garten vor dem Balkonfenster. Für die eine Zeile, mit der Romeo hier sich einführt, hat Goethe ihm den folgenden Satz zuertheilt:

(Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt!)
Wer weiß von Durst am Quell, der ewig kühlt?
Die Wunde schmerzt! Wer dächte sich die Narben.
Der Durstige, soll er am Quelle darben?
Nein! hier ist Wund' und Quell, und Schmerz und Heil.
Sei was es will, es werde mir zu Theil.

(Julia, aber hinter dem Fenster im Schleier.)

Doch still! was schimmert rc.

Die Abweichungen im Texte sind in dieser Scene unerheblich. Die wichtigste Aenderung betrifft die Stelle, ehe die Wärterin (hinter der Scene) zum zweiten Male ruft. Nach den Worten Julia's

— — so laß mich morgen wissen,
Durch Jemand, den ich zu dir senden will,
Wo du die Trauung willst und wann vollziehn.

ist der nachfolgende Satz eingeschoben:

Romeo.

Das, was du wissen willst, ich weiß es schon:
Ich hab' es gleich bedacht, und zwischen uns,
Was soll das Schicken? Laß von Mund zu Mund
Geheimes wie Gewöhnliches uns wechseln.
Du kennst Lorenzo, jenen werthen Mann,
Der Allen beisteht, heil'ger Liebe voll,
Und alles richtet, schlichtet und vermittelt.
Auch dir ist er ein Vater, kennt dein Herz.
Dein schuldlos Herz, und hat gewiß schon oft,
Wenn du ihm kindlich beichtetest, gelächelt.
So komm' denn! Sieht er ernst und will er schelten,
Wird Liebe doch auch bei dem Heil'gen gelten.
Er legt die fromme Hand auf unsre Hände,
Und alle Sorg' und Furcht, sie hat ein Ende.

Julia.

So sei es denn! in Allem folg' ich gern,
Auch durch die Welt, dir meinem Freund und Herrn.

Erst hiernach ertönt dann auf's neue der Ruf der Wärterin; mit Bezug auf Romeo's Vorschlag fragt dann Julia später:

Um welche Stunde soll ich morgen kommen?

Romeo.

Sobald du kannst; ich gehe gleich dahin.

Und hiernach fallen dann auch die letzten beiden Verse Romeo's weg, worin er seinen Entschluß verkündet, zu Lorenzo's Zelle zu gehen; und der erste Akt schließt mit Romeo's Versen:

Auf deinem Auge Schlaf, und Fried' in deiner Brust!
O wär' ich Fried' und Schlaf und ruht' in solcher Lust!

Der zweite Aufzug wird dann mit Lorenzo's Monolog eröffnet. Dem Auftritt Romeo's folgt dann gleich der Auftritt Julia's (also mit Weglassung der langen Scenen zwischen Romeo, Benvolio, Mercutio, der Amme und Peter, sowie der Scene zwischen Julia und der Amme). Der Vereinigung der beiden Liebenden durch Lorenzo folgt dann die erste große Scene des dritten Aktes: der Kampf Mercutio's mit Tybalt, des Letztern Tod durch Romeo und Romeo's Verbannung durch den Ausspruch des Prinzen. Ende des zweiten Aktes.

Der dritte Akt beginnt mit Julia's Monolog: „Hinab, du flammenhufiges Gespann," dem sich die große Scene zwischen Julia und der Wärterin anschließt. Zwischen dieser und der nächsten Scene ist noch der folgende kleine Auftritt eingeschoben:

Dritte Scene.

Lorenzo's Zelle.

Bruder Lorenzo. Page.

Page.

Ehrwürd'ger Vater! sagt, wo ist mein Herr?

Lorenzo.

Nicht weit, mein Sohn; doch kannst du diesmal ihn
In seinem Schmerz nicht sehn. Sei unbesorgt,
Ich schaff' ihn aus der Stadt nach Mantua.

Du bleibest hier in seines Vaters Haus.
Wenn sie ihm etwa Botschaft senden wollten.
Was ich an ihn zu bringen habe, trägt
Mir gern ein Bruder unsers Ordens fort.

Page.

O lass't mich mit, ihm in der Noth zu dienen!

Lorenzo.

Du dienst ihm besser, wenn du hier verweilst.

Page.

Du fesselst meinen Leib an diesen Ort;
Doch meine Seele zieht mit Romeo fort.
So früh wird solches Unglück mir gesandt,
In meinem Herrn als Knabe schon verbannt.

(Ab.)

Es folgen die beiden sich anschließenden Scenen des Originals, Lorenzo und Romeo, dazu die Amme. Schluß des dritten Aktes. (Die im Original noch folgende Scene bei Capulet, zwischen diesem, der Gräfin und dem Grafen Paris, fällt aus.)

Der vierte Akt beginnt mit Romeo's Abschied von Julia, dann folgt — nach dem Original — die Scene mit Julia, ihren Eltern und der Wärterin. Die nächste Scene, in Lorenzo's Zelle, ist wesentlich geändert. Die Scene spielt in Capulets Hause; Paris und Julia haben ein Zwiegespräch, erst ganz am Schlusse desselben kommt Lorenzo hinzu.

Die Scene lautet:

Fünfte Scene.

Julia. Paris.

Paris.

O Gunst, in solcher Trauer mich zu sprechen.

Julia.

Oft ist die Trauer scheinbar, oft die Gunst.

Paris.

Dein reines Herz, das weiß von keinem Scheine.

Julia.

Kein Herz ist rein vor Gott, der alles kennt.

Paris.

Ehrwürdig ist, wer sich vor Gott erniedrigt.

Julia.

Auch Lieb' und Treue liegt in Gottes Hand.

Paris.

Laß deine mich aus seiner Hand empfangen,
Zur Kirche folge morgen mir getrost.

Julia.

Der Kirche bin ich wohl bereit zu nahen,
Doch ich besorg', im Vorhof zu verweilen.

Paris.

Was sagst du mir für Räthsel? Geht die Braut,
Geführt vom Bräutigam, nicht rasch hinein?

Julia.

Aus freiem Triebe wird sie gern ihm folgen.

Paris.

O mache mir den harten Vorwurf nicht!
Ich warb zuerst um dich bei deinen Eltern.
So handelt Einer, der für's Leben liebt;
Und hab' ich nicht bei dir auch schon geworben,
Wie lange schon! obgleich mit Worten nicht.
Mit meinen Dienern zog ich oft vorbei,
Und unter allen neigt ich mich am tiefsten,
Mein Roß war so gewöhnt an diese Straße
Daß es sich bäumte, lenkt ich sonst wohin.
Dies alles hast du wohl bemerken können,
Und hast's bemerkt, und hast mir meinen Gruß,
Anständig zwar, doch frei zurückgegeben,

Nachher zur Amme lächelnd. War's ein Wahn,
Ich glaubt', es gelte mir. Und so bestochen,
Warb ich bei deinem Vater; dieser wies
Mich an die Tochter, und noch zaudert' ich.
Dem zart'sten Werben wollt' ich deine Gunst,
Der freisten Liebe deine Hand verdanken.

Julia.

Nun aber stürmst du, wie mein Vater stürmt.

Paris.

Gar selten führt man Pläne rein hindurch,
Bald werden sie gehemmt und bald beschleunigt.
Und dieser Fall beschleuniget mein Glück!
Denn jetzt wird alles dringend -- Tybalts Tod
Und Romeos Verbannung setzt Verona
Auf's neu in Aufruhr, wenn nicht unser Bund
Des Fürsten Macht, wie deines Hauses, gründet.

Julia.

Schön ist's, den Frieden seiner Stadt zu geben.

Paris.

Auch dieses Schöne sei dein Eigenthum.

Julia.

Es zu ergreifen fehlet mir die Kraft.

Paris.

Ach liebtest du, dich würde Liebe stärken.

Julia.

Ich liebe wohl, allein das macht mich schwach;

Paris.

Du liebst? und liebst du mich? O sprich nicht: nein!

Julia.

Vermied'nes Nein ist lange noch kein Ja!

Paris.

Wie kann unschuld'ger Mund so künstlich sprechen?

Julia.

Die Kunst ist süß, wenn sie den Schmerz verhüllt.

Paris.

Doch himmlisch, wenn sie Liebe kaum verbirgt. —
Ich scheide nun. Dies sei Beweis der Liebe,
Daß ich nicht bleibe, wenn so gern ich bliebe.

Sechste Scene.

Die Vorigen. Lorenzo.

Paris.

O theurer Vater! sei willkommen hier!
In Worten ficht die schöne Braut mit mir.
O! wenn sie dir das Herz eröffnet, lehre
Dies holde Herz, daß es sich zu mir kehre.

(Paris ab.)

Nach der Entfernung des Paris schließt sich nun die Scene an, in welcher Julia von Lorenzo den Schlaftrunk erhält. Gleich hier — nach Lorenzo's Abgang — folgt dann der Monolog Julia's, und indem sie den Schlaftrunk nimmt, schließt der vierte Akt. (Die weitern Scenen in Capulets Hause, die Entdeckung von Julia's vermeintlichem Tod ꝛc. fallen aus.)

Der letzte Akt ist mit dem des Originals im Scenengange fast ganz übereinstimmend, bis auf die Weglassungen in der Schlußscene. Im ersten Auftritt, da Romeo die Meldung von dem Tode Julia's erhält, ist für den Pagen eine längere Beschreibung des Ereignisses eingeschoben. Nach des Pagen Worten

Verzeiht die schlimme Botschaft, die ich bringe,
Ihr habt sie mir zur Schuldigkeit gemacht —

heißt es weiter:

Romeo.

Du, guter Knabe, träumest, oder ich.

Page.

Als ich es sah, da wünscht' ich mir zu träumen,
Verona's Gassen wogten, wie im Aufruhr,

Eins rief dem andern kläglich staunend zu:
Daß Julia todt sei, Capulet's Julia todt. —
Zur Leichenfeier tönten alle Glocken,
Und alles Volk strömt' aufgeregt einher.
Da zogen hundert Mönche paarweis, wieder hundert,
Aus allen Klöstern Mönche, still vorbei,
Gebückt von Alter, grau, mit kahlem Scheitel,
Als wären sie es, die zum Grabe schritten.
Dumpf war das Volk, wie jeglicher betroffen
Von diesem würdig seltnen Leichengang.
Als aber nun herbei die Bahre schwankte,
Da sprang ich auf zu einem Säulenstuhl
Und an dem Schaft mich haltend, schaut ich nieder:
Da kam das Himmelsbild, erblaßt und lächelnd,
Als sagte sie: was hast du Tod, an mir?
Sie lag im Brautgeschmeide. Jedermann
Erwartete — man wollte sie nicht todt —
Erwartete, daß sie sich regen sollte.
Als aber nun der helle Tag die Augen,
Der Glockenklang die Ohren nicht erregte,
Die Sonne nicht zum starren Herzen sprach,
Da fing es an, rings um mich her zu schluchzen:
Ich weinte mit. Die Träger zogen hin,
Doch ich ertrug es nicht, von ihr zu scheiden,
Und eilte schnell durch richthaft enge Straßen
Voraus zum Kirchhof, drängte mit Gewalt
Mich in die Halle vor das Grabgewölbe.
Eröffnet sah' ich da die eh'rnen Pforten,
Und Pater Lorenzo emsig und bemüht,
Das modernde Gewölb' zu rein'gen und zu räuchern.
Was sag' ich viel! Ich hab' es selbst gesehn,
In Tybalt's Nähe ward sie beigesetzt.

Auf die hiernach fortgesetzte kurze Unterredung mit dem Pagen, Romeo's Scene mit dem Apotheker und des Lorenzo Begegnung mit dem Bruder Marcus, folgt dann die Scene in Capulets Familienbegräbniß. Die wesentliche Aenderung hierin besteht, außer in dem gekürzten

und geänderten Schluß, darin, daß sowohl des Paris Page, wie auch Balthasar ganz weggelassen sind. —

Nachdem Paris und Romeo todt sind und Lorenzo im Grabgewölbe erschienen und in die erbrochene Gruft gestiegen ist, lautet der Schluß der Tragödie:

Lorenzo.

— — — — — — — (Er steigt ins Begräbniß.)
Romeo bleich? — Wer sonst noch?
Wie Paris auch? und in sein Blut getaucht?
O welche unmitleid'ge Stund' ist schuld
An dieser kläglichen Begebenheit! —
Wo ist nun meine Weisheit, meine Sorge,
Und jeglicher Naturkraft inn're Kenntniß!
Zu solchem Zwecke las ich Blumen aus und Kräuter!
Mein guter Wille gegen dieses Paar
Hat solchen Jammerstand uns vorbereitet.
Hätt' ich mich ihrem Lieben widersetzt,
Sie abgestoßen, sie sich selbst allein
Und wilder Jugendhast anheim gegeben,
Nicht schlimmer hätt' es werden können, nie,
Als es nun hier vor meinen Augen liegt. —
Das Fräulein regt sich — —

Julia (erwachend).

Trostreicher Mönch! — Und wo ist mein Gemahl? —
Ich weiß recht gut, wo ich mich finden sollte,
Da bin ich auch. — Wo ist mein Romeo?

Lorenzo.

Schaut nicht umher! Kommt, Fräulein, flieht die Grube
Des Tod's, der Seuchen, des erzwung'nen Schlafs,
Und fasset euch in heiligem Ergeben!
Denn eine Macht, der Niemand widerspricht,
Hat unsern Rath vereitelt; komm, o komm!

Julia.

Hinweg und laß mich schauen.

Lorenzo.

Hör' und sieh!
Dein Gatte liegt zu deinen Füßen todt,
Und Paris auch. Komm', ich geselle dich
Zu einer Schwesterschaft von heil'gen Jungfrau'n
Frag nicht, verweile nicht!

Julia.

So wär' es denn?

Lorenzo.

Es wird nicht anders. Fräulein, komm, o komm!

Julia.

Ja, geh nur! geh; ich folge dir sogleich.

Lorenzo.

Ich schließe des Gewölbes eh'rnen Mund,
Er muß verstummen, bis ich uns gerettet.

Julia.

So rette dich, und ich verstumme hier.

Lorenzo.

Laß dich bewegen, Fräulein!

Julia.

Was ist das?
Ein Fläschchen fest in meines Liebsten Hand?
Gift, seh' ich wohl, war sein voreilig Ende.
O Böser, alles trankst du? keinen Tropfen,
Auch mir zu helfen, ließest du zurück?
Ich küsse deine Lippen. Glücklich hängt
Vielleicht ein Tropfen Giftes noch daran,
Mich, deine Gattin, tödtend zu erquicken.
Noch warm sind deine Lippen.

Lorenzo.

Zaudre nicht.

Julia.

Ich will nicht zaudern. O willkommner Dolch,
Die Scheide sei mein Herz, du, roste hier!

(Sie ersticht sich.)

Lorenzo (nach einer Pause).

Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu Nichts,
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen;
Die eh'rne Pforte mög' auch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Ende.

Einige Nachträge

und Berichtigungen.

S. 51, Zeile 7 muß es heißen: Umfang des Personals (statt Anfang).

Zu S. 52. Hinsichtlich der alten Bearbeitung von Romeo und Julie bezieht sich die Angabe „aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts" nicht auf uns bekannte Handschrift dieses Stückes, sondern auf eine frühere Form desselben (wie auch S. 168 angeführt ist).

Zu S. 142. Ueber die Alterations in England, namentlich über die dortigen Bearbeitungen von „Romeo und Julie" möge hier noch hinzugefügt werden, daß in London schon 1662 »Romeo and Juliet« mit einem glücklichen Ausgang gegeben wurde, ja daß man sogar das Stück abwechselnd mit tragischem und mit heiterm Schlusse gab! (»Some Account of the English Stage«.)

S. 163, Zeile 16 muß es heißen: kennen lernen soll.

Zu S. 234. Die besprochene erste Aufführung des „Othello" in Berlin kann nicht, wie hier aus der Angabe der „Chronologie d. d. Theaters" geschlossen wird, die Schmid'sche Bearbeitung gewesen sein, weil in letzterer Othello ein Weißer ist, während es bei der Berliner Aufführung heißt „Der Mohr von Venedig".

Zu S. 266. Friedr. Schink ging bei seiner Bearbeitung der Hexenscenen von seiner Ansicht aus, daß Shakespeare für die Bühne durchaus umgearbeitet werden müsse. „Macbeth", so ein großes Meisterstück es auch sei, habe doch unter allen Shakespeare'schen Stücken am wenigsten Glück gemacht, und ein sehr wesentlicher Grund dafür liege in den Hexenscenen, „die am ersten des Schöpfungsgeistes des Bearbeiters bedürfen, um sie uns wirksam und interessant zu machen". Das einzige Mittel aber, diese von dem Stücke nicht zu trennenden Scenen für das tragische Interesse wirkend zu machen, wäre: „diese Hexen zu einer höhern Gattung

von Zauberinnen zu erheben; sie von der Seite der Strafgöttinnen erscheinen zu lassen".

Schink hatte also hier schon eine ähnliche Auffassung von der Sache, wie sie später Schiller zu seiner Umwandelung der Hexen veranlaßte.

S. 283, Zeile 2 muß es statt Anna Boleyn heißen: Königin Katharine.

Zu S. 299. In Schiller's Bearbeitung des „Macbeth" gehören zu den wesentlichen Abweichungen vom Original selbstverständlich die Hexenscenen, namentlich die beiden Scenen des ersten Aktes. Was übrigens Schiller neben seiner eigenen hier eingefügten Poesie von dem Original hat stehen lassen, ist beinah Wort für Wort der Eschenburg'schen Uebersetzung entnommen. Auch in der großen Hexenscene des 4. Aktes ist nur wenig von der Eschenburg'schen Uebersetzung geändert.

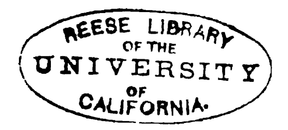
Zu S. 303. In das Jahr 1810 gehört noch: „Macbeth", übersetzt von J. F. W. Möller. Hannover, 1810.

Zu S. 305. In Wien wurde „Romeo und Julie" 1816 nicht nach der Goethe'schen Bearbeitung aufgeführt sondern in der von West, welcher nur, (wie S. 324 angegeben ist) aus Goethe's Bearbeitung Einiges benutzte.

S. 310. Die hier stehende Anmerkung gehört auf die vorige Seite (309).

S. 320 ist die Anmerkung bezüglich der Aufführungen von West's (Schreyvogel's) Bearbeitungen durch die auf S. 337 enthaltenen Angaben zu vervollständigen.

Register.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

